



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Programa de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral

Alternativa rizomática para el Teatro Contemporáneo.

**Tesis presentada para optar al Grado de Magíster en Artes con Mención en
Dirección Teatral.**

Samanta Elena Pizarro Aliste
Profesora guía: Daniela Capona Pérez
Marzo 2013
Santiago de Chile

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

María Fernanda Prieto, Tamara Molina, Romina Herrera, Daniella Rivera, Liza Retamal, Alejandra Montecinos, Fernando Lavoz, Antonia Sandoval, Ricardo Carrasco, Susana Cáceres, Alberto Kurapel, Alen Pizarro, Rosa Aliste, Valeska Duten, Raimundo Estay, Carolina Kuhlmann, Matías Guzmán, Belén Luarte, Matías Power, Genaro Prieto, Helga Orth, Catalina Pizarro, Pedro Pizarro, Mauricio Avilés, Rodolfo Cornejo, Esteban Sepúlveda, Hector Cancino, Daniela Capona, Luis Venegas, Leonel Cornejo, Natalia Cuellar, Mario Aguilera, Francisco Vera, Emilia Aguilera, Gema Contreras, Juan Salinas, Cristian Peralta, Daniel Molina, Daniel Castillo, Camilo Venturelli, Centro Cultural Territorio Compartido, Colectivo Odessa, Compañía Ruta de la Memoria, Mestizo Producciones.

I. ÍNDICE

Índice	3
Resumen	6
Introducción	7
Capítulo 1	11
Breve panorámica del surgimiento y crisis del pensamiento moderno y su relación con las manifestaciones teatrales del periodo	
1.1 Paradigma moderno en las artes escénicas: Sujeto, razón, causalidad, tiempo y espacio absolutos	
1.2 Quiebre en el paradigma moderno en las artes escénicas: Fragmentación, arbitrariedad, asociación, tiempo espacio relativos y cuánticos	
Capítulo 2	38
Hacia una nueva concepción: posmodernidad y modelo rizomático.	
2.1 Conceptos Fundamentales: Otreidad, hibridez, alteridad, transculturalidad, transdisciplinaridad, transtextualidad y transmedialidad	
2.2 Artes Escénicas y posmodernidad	
2.3 Introducción al Rizoma	
Capítulo 3	65
Aplicación del modelo rizomático a la puesta en escena teatral	
3.1. Primer principio. Interconexión y heterogeneidad	
3.2. Segundo principio. Multiplicidad	
3.3. Tercer Principio. Ruptura Asignificante	
3.4. Cuarto principio. Cartografía y calcomanía	
3.5. Metodología del trabajo por etapas	
3.6 Metodología de trabajo por sesiones	

3.7 Aplicación de los principios en el montaje.

3.8 Ficha Técnica

Conclusiones120

Bibliografía124

Anexos130

Anexo.1 Guion Rizomático

Anexo.2 Selección de ejercicios posibles por sesión

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

1. Tabla. Aplicación general por áreas.....	66
2. Tabla. Ejemplo de sesión.....	71
3. Fotografía. Prólogo. El origen.....	75
4. Fotografía Escena 1. Siglo XX.....	76
5. Fotografía del adosado de placas a la estructura.....	79
6. Fotografía vestido de cables y placas madres.....	80
7. Fotografía de lámpara de lágrimas de botellas plásticas.....	81
8. Fotografía proceso. Sesión de caligramas.....	82
9. Fotografías de ejemplos de caligramas creados.....	83
10. Fotografía Escena 9. El Amor.....	85
11. Fotografía Escena 9. El Amor.....	86
12. Fotografía Escena 9. El Amor.....	87
13. Fotografía Escena 2. Harper y el agente de viaje.....	90
14. Escena 2 Harper y el agente de viaje. Inversión de la fotografía.....	91
15. Fotografía Escena 3. La Fábrica.....	93
16. Fotografía Escena 9. El Amor.....	94
17. Fotografía Escena 16. Musical.....	95
18. Fotografía Escena 6. Secretaria y Nora.....	96
19. Fotografías Escena 7 Harper y Prior.....	98
20. Fotografía proceso de ensayos musicales.....	100
21. Fotografía Escena 16. Coreografía musical.....	102
22. Fotografía Escena 8. Recepción de Weygang.....	103
23. Fotografías Escena 10 Ministro y Weygang.....	104
24. Fotografía Escena 10. Ministro y Weygang.....	105
25. Fotografía Escena 1. Prólogo. El origen.....	108
26. Fotografía Escena 1. Siglo XX.....	109
27. Fotografía Escena 3. La Fábrica.....	110
28. Fotografía proceso de ensayos musicales.....	111
29. Fotografía Escena 9. El Amor.....	112
30. Fotografía Escena 7. Prior y Harper.....	113
31. Fotografía Escena Final. Prior.....	117
32. Fotografía Escena Final.....	118

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo la aplicación del rizoma a la Puesta en escena teatral, El rizoma es un concepto filosófico desarrollado por Guilles Deleuze y Felix Guattari que describe un modelo de organización en el cual los componentes se interrelacionan siguiendo los principios de interconexión y heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante y cartografía. Para llevar este modelo a la puesta en escena se seleccionan sus elementos basales; dramaturgia, dirección, interpretación, espacio sonoro y diseño integral y se aplica cada uno de los principios constitutivos del rizoma a cada área, comprobándose la factibilidad y el aporte que resulta esta operación para las artes escénicas contemporáneas.

INTRODUCCIÓN

El conocimiento aislado que ha obtenido un grupo de especialistas en un campo estrecho no tiene valor en sí mismo de ninguna clase. Solo tiene valor en el sistema teórico que lo reúne con todo el resto del conocimiento, y solamente en la medida en que contribuya realmente en esta síntesis, a responder la pregunta ¿Qué somos nosotros?

E. Schrödinger.

El método ya no puede separarse de su objeto

W. Heisenberg.

El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo del otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de imagen: sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura”.

Susan Buck-Morss

Entre los siglos XX y XXI se produce una transformación fundamental de los paradigmas que han regido la existencia hasta el momento. Las grandes guerras que asolan el siglo XX, el desarrollo de la bomba atómica con sus consecuencias humanas y ambientales además de los avances en la genética, han puesto en evidencia la capacidad del ser humano de alterar radicalmente su contexto. Por otro lado el desarrollo de las comunicaciones y la globalización han producido una expansión y divulgación del conocimiento inédita en el registro humano. Pese a esto último, los niveles de desigualdad económica siguen siendo brutales, las ideologías imperantes hasta el siglo XX han promovido la acumulación del capital, la segregación de saberes y la separación entre lo que se denomina “sujetos” entre sí y su entorno, lo que traído devastadores consecuencias a nivel humano y ambiental.

Las formas de producción artísticas no son arbitrarias, están ligadas a la forma de concebir el mundo de las culturas y lugares donde son producidas, como se mira escucha y re-elabora las informaciones va moldeando la cultura y por tanto nuestra manera de entender el mundo.

El espectro de la producción de imaginario y visualidad se constituye como un terreno de enorme potencial de resistencia y creatividad en el contexto de ese proceso de confrontación de intereses de representación característico de la globalización. Su elaborada reflexión muestra, en efecto, no sólo cómo las efectivas prácticas de producción –y aún de “consumo creativo” - de imaginario, pueden intervenir en los procesos de transferencia cognitiva y cultural como potentísimas armas de resistencia, sino también cómo el desarrollo de la propia teoría crítica acerca de dichas prácticas de imaginario lo hace, convirtiéndose entonces en herramienta activa y participativa en el propio proceso¹

La imagen construye representaciones sociales, media la relación entre los individuos y construye visión de mundo, es por esto que la construcción de las mismas, se constituye como el medio de producción y recepción predominante de nuestra época “más del 80% de las informaciones que recibimos, se analiza a través de la percepción visual”².

En esta investigación se aborda la concepción rizomática de la posmodernidad en las artes escénicas que surge como consecuencia de la transformación de los paradigmas que rigieron el pensamiento moderno.

El proyecto elabora una metodología basada en los principios operativos del modelo de pensamiento rizomático planteado por Guilles Deleuze(1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) vinculado a la puesta en escena contemporánea. El Rizoma es un concepto filosófico elaborado por los autores en los años setenta basado en una reinterpretación del rizoma botánico, que extrapolado a la filosofía describe un modelo de pensamiento en el cual la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica sino que cada elemento puede incidir en cualquier otro, por tanto carece de centro.

La elaboración de ésta metodología se estructura desde los principios operativos del rizoma, que son: Interconexión y heterogeneidad, Multiplicidad, Cartografía y calcomanía y Ruptura asignificante, vinculados a la puesta en escena a partir de una mixtura de ejercicios para la

1

BREA, J: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Editorial AKAL. España.2005. Pág. 8.

2

ESPINOSA VERA, C: *La sociedad de imágenes y el mal de ojo comunicacional*. Escáner Cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias. Nº 106. Julio 2008.

aplicación práctica de la metodología sobre la dramaturgia, la dirección, la interpretación, el espacio sonoro y el diseño integral.

El proyecto teórico se compone de dos elementos: un guion rizomático y una metodología de aplicación de los principios del rizoma a la puesta en escena mediante ejercicios prácticos. El guion rizomático se elaboró a partir de operaciones transtextuales enfatizando en el proceso de experimentación de los principios del rizoma, generando un texto abierto a la intervención resultante del proyecto creativo. Este guion está compuesto por una mixtura de textos entre literatura teatral contemporánea de distintos países y autores, hasta poemas, artículos periodísticos, documentales y citas farmacológicas; ésta mixtura supone una forma de red indeterminada de contenidos que son insertados en relación a los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante y cartografía.

La metodología de trabajo por su parte, es la traducción de los principios del rizoma a través de mecanismos como la sinestesia y el cruce disciplinar, el trabajo específico disciplinario, la integración de percepción y el inconsciente como mecanismo creativo y la sobre-escritura en su aplicación en las distintas áreas de la puesta en escena.

Para la elaboración de estos productos teóricos la investigación pasó por varias etapas, en la primera parte del documento se encuentra la recopilación de antecedentes históricos sobre el cambio de paradigma filosófico en las artes escénicas, a partir de una breve panorámica que aborda las concepciones filosóficas, el análisis de sucesos sociales, descubrimientos científicos y manifestaciones artísticas de la modernidad. En la segunda parte se identifican los principios a desarrollar, a partir de una introducción al concepto de globalización, un paneo de las ópticas adoptadas por la filosofía posmoderna, las artes escénicas del periodo y la descripción del concepto de rizoma. Para concluir, el tercer capítulo expone una alternativa de vinculación posible entre los principios filosóficos y las técnicas teatrales, la composición del guion, ejemplos de sesiones de experimentación práctica de los principios del rizoma y una descripción de la aplicación de estos principios al proceso de creación escénica. Como documento adjunto va el guion de la obra y una recopilación de ejercicios posibles para la elaboración de sesiones.

El proyecto práctico consiste en la elaboración de la puesta en escena, para su creación se convoca a un equipo de trabajo formado por dos actores, una bailarina, dos cineastas y una violinista que realizan trabajo transdisciplinario experimental. La producción teatral se lleva a cabo en un espacio en construcción, que realza el carácter procesual del montaje y rompe la división escenario-espectador, además al no ser una sala tradicional, favorece la intervención de la materialidad real del espacio asumiendo el carácter necesariamente contextual de la obra.

La obra creada a partir de esta investigación, tiene una duración aproximada de una hora y cuarto y está compuesta por 15 escenas con funcionamiento modular independiente una de la otra, construidas desde las distintas disciplinas y unificadas por los vínculos que de ellas desprenda el espectador.

Este estudio, es un primer acercamiento, una investigación más profunda sobre estos temas tomará muchos años, y deberá pasar inevitablemente por la constitución de un grupo de trabajo no solo artístico sino donde todas las áreas disciplinares interactúen en la proposición de nuevos mecanismos de abordaje de la complejidad que supone el estudio de cualquier objeto desde múltiples perspectivas. El dialogo y la integración como mecanismo que nos proteja de la violencia y el miedo del otro. La necesidad de compartir el conocimiento, de abrir los campos particulares del saber y confrontarlo con otras prácticas y experiencias sobre lo real es el propósito de esta tesis que busca aportar en la comprensión de la complejidad que supone nuestro entorno y contribuir a la reflexión sobre la puesta en escena contemporánea.

CAPÍTULO 1.

Breve panorámica del surgimiento y crisis de los paradigmas del pensamiento moderno y su relación con sus manifestaciones teatrales del periodo.

1.1 Paradigma moderno en las artes escénicas: Sujeto, razón, causalidad, tiempo y espacio absolutos.

En la primera parte de este capítulo se desarrolla una perspectiva sobre la relación entre las manifestaciones teatrales y el modelo de pensamiento imperante en Europa desde el siglo XVIII en adelante, para, en la segunda, describir las primeras rupturas al modelo iniciadas por las vanguardias antinaturalistas desde las últimas décadas del siglo XIX y durante la discusión posmoderna. Se trata de establecer los principales vectores que componen el paradigma moderno y las formas en que estos se expresan en las prácticas escénicas hasta finales del siglo XIX, para luego sugerir las implicancias que puede tener la transformación de este paradigma, en la concepción de la puesta en escena contemporánea.

Neoclasicismo, Romanticismo y Naturalismo

La configuración del paradigma moderno en las artes escénicas encuentra su primer rastro en el Renacimiento, movimiento cultural que nace en Europa occidental entre los siglos XV y XVI. El renacimiento propone la recuperación de la Cultura Clásica, que tiene dentro de sus fuentes principales la *Poética* de Aristóteles escrita en el siglo IV A.C. En esta, el autor, al describir la tragedia, plantea la división entre el *logos* (diálogo dramático) y la *mimesis* (música danza y canto) proponiendo al *logos* como el elemento central. Para el teórico teatral José Antonio Sánchez esta separación plantea un asunto fundamental; la relegación del elemento ritual, orgiástico y musical en favor de la comprensión intelectual del fenómeno escénico.³ Según Sánchez, para que se produzca esta comprensión, Aristóteles estructura el *logos* como “fabula” o

3

Ver en SANCHEZ, J.A: *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. 1999. P. 15-16.

“trama” cuyo planteamiento responde a una lógica de causalidad (causa-efecto), unidad y extensión. Las ideas de Aristóteles, que son retomadas con fuerza a partir del Renacimiento, continúan desarrollándose durante el siglo XVIII con el movimiento intelectual denominado Ilustración. La Ilustración se nutre además, de dos investigaciones de suma relevancia para la época. Por una parte, el físico y filósofo inglés Isaac Newton (1643-1727) formula una teoría física que afirma la mecánica como la matriz sobre la cual pueden explicarse todos los elementos del sistema mundo, sustentados bajo la noción de espacio y tiempo concebidos como magnitudes absolutas, es decir, idénticas para todos los observadores. Mientras que, por otra parte, el filósofo francés Rene Descartes (1596-1650), a partir del estudio de las matemáticas, acentúa el papel de la razón en la adquisición de conocimientos señalando que esta plantea una base muchísimo más sólida para la emisión de juicios, de lo que podría ser la sola experiencia perceptiva o el conocimiento de la tradición.

Descartes efectúa una operación análoga a la división de la tragedia aristotélica, al separar al sujeto en dos sustancias: *res extensa* (el cuerpo material) y *res cogitans* (el alma), dándole prioridad al desarrollo de esta última, la cual, según Descartes, tiene como naturaleza toda, pensar.⁴ Otra operación interesante del pensamiento de Descartes, es proponer la existencia de una tercera sustancia, la *res infinita* (dios).

De esta manera, desde Aristóteles en adelante se va conformando la base del sistema de pensamiento que articula la noción de sujeto en la modernidad: instalado sobre un tiempo y espacio absolutos, definidos desde la racionalidad y la conciencia, escindidos de su cuerpo y diferentes de dios.

La naturaleza de las reflexiones ilustradas se encuentra profundamente vinculada con dos procesos de transformación radical de la estructura político social de la Europa del siglo XVIII: por una parte, las reivindicaciones exigidas por la naciente clase burguesa, la cual al entrar en contacto con las ideas ilustradas, cuestiona el carácter divino de los privilegios que ostenta la aristocracia; mientras que, por otro lado, la imposición de un sistema de producción capitalista⁵

⁴ DESCARTES, René: *Discurso del Método*. Ed. Hyspamérica. Buenos Aires. 1984. P23

⁵ El sistema de producción capitalista instalado en Occidente es definido por Weber como “la organización

promueve un extraordinario desarrollo de la ciencia y la tecnología, impulsando el proceso conocido como Revolución industrial, que transforma de manera radical las relaciones de producción de la época. Se origina un gigantesco movimiento migratorio del campo a la ciudad en busca de trabajo en las fábricas, lo que determina el surgimiento de una nueva clase social: el proletariado.

Las ideas ilustradas se encuentran expresadas, a nivel artístico, en el modelo neoclásico que se caracteriza por un retorno a los valores estéticos griegos y romanos del equilibrio y la armonía, la valoración de la expresión sencilla, la línea recta y regular y la figura cerrada. Estos valores responden al ideal estético de la ascendente clase burguesa que encuentra sus fundamentos en el pensamiento disciplinado, racionalista y modelado, en contraposición a las formas sensualistas y exuberantes propias del arte aristocrático (barroco y rococó); es el triunfo de la verosimilitud y el racionalismo frente a la indisciplina, el pensamiento fantástico y los convencionalismos del arte de la época.

Las obras teatrales neoclásicas poseen un marcado carácter didáctico y plantean el escenario como un espacio de predicación moral. Uno de sus principales exponentes, el francés François Marie Auret Voltaire (1649- 1778) afirma:

La verdadera tragedia es escuela de virtud. La diferencia entre las tragedias y los libros instructivos consiste solo en que en la tragedia la instrucción se imparte por medio de la acción, de modo que es atrayente y adornada por los dones del arte.⁶

Las obras neoclásicas se desarrollan con particularidades según el territorio en el que son concebidas, sin embargo transversalmente están estructuradas en su mayor parte en base a las tres unidades aristotélicas: de espacio (se desarrollan en un único espacio), tiempo (la acción no puede exceder las 24 horas), y acción (se sigue una única trama). Esto encaja perfectamente con la cosmovisión de la época instalada por Newton donde el espacio tiempo son concebidos como absolutos y los hechos pensados de manera causal. La paradoja de este modelo es que la

racional y capitalista del trabajo formalmente libre” En: WEBER, M y otros: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Ed. Fondo de cultura económica. México. 2003. P.16.

6

BOIADZHÍEV, GN y DZHIVELEGOV, A: *Historia del teatro europeo. Desde la edad media hasta nuestros días* Tomo 3 La Ilustración. Editorial Futuro. Argentina. 1957. P. 48

búsqueda de la verosimilitud racionalista conduce a una profunda estilización de la representación, que poco y nada tiene que ver con la vida cotidiana.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en una respuesta revitalizadora de la búsqueda de verosimilitud, frente al anquilosamiento de las formas neoclásicas, Denis Diderot (1713-1784) establece las bases y fundamentos de lo que más tarde se conocería como drama. En relación a esta nueva forma de teatro, Diderot explica:

La bufonada como lo misterioso en grado sumo están fuera de la naturaleza. Tanto una como otra forma teatral desfiguran la realidad, mientras que el drama burgués, de modo veraz y fiel, refleja la vida diaria real.⁷

Unos años después, en su publicación *La paradoja del comediante*, Diderot continua desarrollando estas ideas: “Los grandes poetas dramáticos son, ante todo, espectadores asiduos de lo que sucede en torno de ellos, en el mundo físico y en el mundo moral”⁸. Otra afirmación relevante de Diderot señala que la posición social es un factor determinante en la constitución de los individuos, adelantándose (al menos en parte) al ideario de los movimientos deterministas del siglo XIX. Con estas afirmaciones Diderot se sitúa como un antecedente fundamental del posterior movimiento realista en el arte, al manifestar que la pertenencia a una determinada clase social define las características de los individuos⁹.

A fines del siglo XVIII, la agitación revolucionaria en París desemboca en una nueva vertiente neoclasicista que, como en una síntesis de la tragedia neoclásica y los postulados de Diderot, hace emerger un nuevo tipo de tragedia, política y popular, donde los personajes ya no son sólo aristócratas, sino también seres de la vida cotidiana. Conformando un claro ejemplo de cómo la burguesía se instala cada vez con más fuerza en la escena política europea.

En 1789 estalla la Revolución Francesa que derroca la monarquía de Luis XVI y se establece un régimen donde la burguesía se constituye como la fuerza política predominante. De la

⁷

DIDEROT, D: *La Enciclopedia*. Primera edición 1751. Ed. Crítica. Barcelona. 1988. P.52

⁸

DIDEROT, D: *La paradoja del comediante*. El Aleph editores. Canadá. 1999. p.43

⁹

DIDEROT, D: *La Enciclopedia*. Primera edición 1751. Ed. Crítica. Barcelona. 1988. P. 83

relación de éste acontecimiento con el nuevo género trágico, los historiadores rusos Grigori Nersesovich Boyadzhiev y Dzhivelegov Alexey Karpovich señalan:

El género del drama burgués, con sus conflictos familiares, no podía expresar el pathos político del estallido revolucionario. La revolución exigía la tragedia, porque el verdadero tema de la tragedia es la revolución.¹⁰

La agitación política se traslada desde Francia hacia el resto de Europa. Desde la filosofía alemana emergen las reflexiones teóricas de Immanuel Kant (1724-1804), quien, si bien reafirma para las ciencias sociales los principios newtonianos de la causalidad y el tiempo espacio absolutos como condiciones previas a partir de las cuales los sujetos pueden acceder al conocimiento de la realidad, establece una conclusión revolucionaria: esas condiciones, más que estar en la realidad exterior del individuo, son parte constituyente de su estructura de conocer.

El pensamiento kantiano representa la síntesis superadora de las corrientes empiristas y racionalistas de su época, al plantear que, si bien todas las informaciones recibidas por los seres humanos provienen de los sentidos, éstas son estructuradas por el pensamiento a partir de los tres principios newtonianos. De esta forma distingue entre el noúmeno (cosa en sí, incognoscible) y el fenómeno (la cosa como se aparece a la conciencia).¹¹ La idea de que el ser humano en el acto de conocer modifica su realidad conocida, constituye el movimiento filosófico denominado Idealismo alemán, que influye a los movimientos teatrales de la época y forma el sustrato teórico del movimiento romántico, que representa, una de las más importantes variaciones de la concepción de mundo moderna.

El movimiento Romántico aparece a finales del siglo XVIII en Alemania bajo el precedente del movimiento literario, musical y plástico *Sturm Und Drang*, (en español tormenta y urgencia) cuyas primeras manifestaciones datan del 1760 y continúan hasta 1805 aproximadamente. Entre sus figuras principales se encuentran el filósofo Johann Georg Hamann (1730-1788) el escritor Jakob Michael Reinhold Lenz (1751- 1792), el dramaturgo y novelista Friedrich Maximilian von

¹⁰

BOIADZHÍEV, GN y DZHIVELEGOV, A: *Historia del teatro europeo. Desde la edad media hasta nuestro días. Tomo 3. La Ilustración*. Editorial Futuro. Argentina. 1957. P. 201

¹¹

KANT, I: *Critica a la razón pura*. Librería general de Victoriano Suarez. Madrid. 1928. P 536

Klinger (1752-1831), además de estar asociado a la obra del escritor y político Johann Wolfgang von Goethe (1749-1833) y al historiador y poeta Friedrich Schiller (1759-1805). Se considera la novela *Las desventuras del joven Werther* publicada por Goethe en 1774, una de las obras culmines de este periodo.

En el *Sturm und Drang* se vislumbran las primeras manifestaciones del Romanticismo que se continúan desarrollando principalmente durante la primera mitad del siglo XIX. El interés se dirige hacia el sujeto, desde el cual emergen otros espacios de expresión. Los estados de ánimo y sentimientos se convierten en objeto de atención del romanticismo, el paradigma del sujeto romántico se alza en un contexto donde el dominio de la economía capitalista ha producido una profunda mecanización de la vida cotidiana, que genera difíciles relaciones entre el individuo y la sociedad. El tormento, la nostalgia y el deseo de la huida se vuelven tópicos característicos del sujeto romántico. Se renueva el lenguaje poético, adoptando formas más sencillas y cotidianas, que contrastan con la afectación de los convencionalismos que había adquirido el habla neoclásica.

Otra característica importante del Romanticismo es que surge el concepto de historicidad. El historiador húngaro Arnold Hauser lo define de la siguiente manera: “La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del Romanticismo.”¹² Esta concepción se encuentra en contraposición a la imagen fundamentalmente estática, parmenídea y ahistórica preromanticista, que creía en el establecimiento de una razón inmutable hacia un destino conocible. El rasgo más característico de la sensibilidad romántica es el descontento con la realidad circundante y la tendencia a alejarse de la misma, hacia el pasado, o hacia el mundo de los sueños, en una crítica al racionalismo imperante y al canon estético neoclásico. Sus principios se encuentran expuestos en el Prólogo de *Cromwell* de Víctor Hugo (1802- 1885), escrito en 1827 y considerado como el manifiesto del Romanticismo:

12

HAUSER, A: *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1962. P155.

La musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz. La musa moderna preguntará si la razón limitada y relativa del artista debe sobreponerse a la razón infinita y absoluta del creador.¹³

En conjunto con el romanticismo, en los albores del siglo XIX, se comienzan a visibilizar las primeras posturas desafiantes en torno a los principios que estructuran el pensamiento moderno desde otras áreas del conocimiento. La filosofía alemana, por ejemplo, discute el problema del dualismo en el pensamiento racionalista, en la publicación de 1816 *Ciencia de la lógica* del filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 -1831). Esta obra, inscrita en el movimiento idealista alemán, instala una crítica al pensamiento Kantiano cuyo dualismo, de pensamiento y ser, cierra el tránsito de nuestra conciencia al ser en sí (noúmeno). Hegel rechaza ese dualismo y la idea de lo incognoscible; el pensamiento es el ser o noúmeno verdadero¹⁴. El pensamiento, argumenta además Hegel, no se desarrolla linealmente sino por contradicciones, a esto denomina “movimiento dialéctico”, según el cual “una afirmación o tesis supone siempre su negación o antítesis y la diferencia entre ambas resulta superada en una síntesis, que a su vez supone una negación y así sucesivamente”¹⁵. Paralelamente el filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1788-1860) en su escrito *El mundo como voluntad y representación* cuestiona la separabilidad del sujeto y el objeto planteada por el método científico al afirmar que: “todo este mundo, es solamente objeto en referencia a un sujeto, intuición de alguien que intuye; en una palabra, representación”¹⁶.

13

HUGO, V: *Cromwell*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1967.P 8.

14

MONDOLFO, R: Prologo de *Ciencia de la lógica*. De G W, F.HEGEL. Ed solar 1ra edición 1968. Madrid 1982. P.4

15

Ver en: SAVATER, F: *La aventura del Pensamiento*. Octavo episodio. Canal Encuentro. Buenos Aires 2008-2009.

16

SCHOPENHAUER, A: *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Trotta. Madrid. 2004.P.51

El concepto de historicidad emanado tanto desde las reflexiones hegelianas como de la idea de flujo romántica, abre paso a dos teorías que, desde muy diversas perspectivas, intentan explicar el desarrollo histórico del hombre.

Desde los estudios naturales surge *El origen de las especies*, publicación del naturalista inglés Charles Darwin (1809-1882), quien plantea que la selección natural es el proceso evolutivo de las especies que está condicionado por las leyes de la herencia y por su adaptación al medio. Mientras que, por otro lado, desde las ciencias sociales, emerge la reflexión del filósofo alemán Karl Marx (1818-1883), quien junto con Friedrich Engels exponen que son las relaciones de producción las que determinan al hombre y generan su evolución histórica.¹⁷ Afirman que el desarrollo de la historia se produce a través de la lucha de clases y que la naturaleza de los hombres depende de sus condiciones materiales. Su pensamiento se encuentra materializado en el *Manifiesto Comunista*, escrito en 1848.

La relación entre la teoría de Marx y Darwin es problemática, si bien ambas son materialistas, es decir, sitúan en las condiciones materiales las respuestas a los comportamientos, eliminando el argumento metafísico del análisis de los fenómenos, las derivaciones que surgen de la teoría darwiniana (eugenismo y darwinismo social) ven en la “selección natural” planteada por Darwin la justificación a las desigualdades sociales. En cambio, para Marx, la sociedad tiene la responsabilidad de reformarse para acabar con esas desigualdades, puesto que, la transformación de la sociedad lleva implícita la transformación del individuo.

Como una nueva arremetida racionalista, el sociólogo francés Augusto Comte (1798-1857) inaugura lo que posteriormente se ha conocido como perspectiva positivista, que extrema los postulados de la Ilustración al afirmar que el único conocimiento legítimo es el conocimiento científico que, expresado en el método científico, opera bajo la premisa de que existe un sujeto que observa y un objeto que es observado, reafirmando el carácter antagónico entre sujeto y objeto, ahora orientado también a las ciencias sociales.

17

Ver en OTERO CARVAJAL, L: *Ciencia y pensamiento en Europa: Apogeo y crisis de la Razón Moderna, 1848-1927*. Publicado en: Bahamonde Magro, A (coord.): *La época del imperialismo*. Volumen 11 de la Historia Universal Planeta. Barcelona. 1992.

Ahora que el espíritu humano ha fundado la física celeste, la física terrestre mecánica o química, la física orgánica, vegetal o animal, fáltale completar el sistema de las ciencias de la observación fundando la física social. Esta es la más acuciante necesidad de nuestra inteligencia”¹⁸

La nueva concepción sociológica del ser humana instalada por el positivismo tiene expresión en el programa del arte realista desde 1848 y en su posterior acentuación, en el naturalismo de fines de siglo. En el campo de las letras el escritor francés Marie-Henri Beyle conocido bajo el seudónimo de Stendhal (1783-1842) es uno de los más reconocidos exponentes de la novela realista francesa, por la descripción psicología de sus personajes, junto al exhaustivo investigador Honore de Balzac (1799-1850) y Gustave Flaubert, que bajo el principio de la “negación del punto de vista del autor en la búsqueda de la objetividad más plena, desarrolló, durante la primera parte de su obra literaria, de manera más completa el programa del *realismo* en la literatura”.¹⁹

El mismo movimiento surgía en España e Italia de la mano del novelista, dramaturgo y cronista Benito Pérez Galdós (1843-1920) y Giovanni Verga (1840-1922) respectivamente.

En el extremo oriental de Europa se desarrolla, bajo el antecedente de la obra *Las almas muertas* del escritor ucraniano Nicolai Gogol (1809-1852) y de Alexander Pushkin(1799-1837), el movimiento conocido como la novela realista rusa que agrupa a figuras como Fiódor Dostoyevski (1821-1881); Iván Serguéyevich Turguénev (1818- 1883); León Tolstoi (1828-1910); Iván Aleksándrovich Goncharóv (1812- 1891).

Condiciones infrahumanas de vida de la clase proletaria, jornadas de trabajo de entre catorce y dieciséis horas diarias (incluso para los niños), remuneraciones miserables, hacinamiento e insalubridad en las viviendas, sumado al apogeo de la visión instalada por ciencias naturales en la segunda mitad del siglo XIX, conforman el planteamiento del movimiento naturalista que sucede al realismo en el arte. Siguiendo la línea de Comte, el filósofo crítico e historiador

¹⁸

COMTE, A: *Curso de Filosofía Positiva. Lecciones 1 y 2. Discurso sobre el espíritu positivo*. Editorial Orbis. Barcelona. 1985. P 34

¹⁹

Ver en OTERO CARVAJAL, L: *Ciencia y pensamiento en Europa: Apogeo y crisis de la Razón Moderna, 1848-1927*. Publicado en: Bahamon de Magro, A (coord.): *La época del imperialismo*. Volumen 11 de la Historia Universal Planeta. Barcelona. 1992.

francés Hippolyte Adolphe Taine (1828 –1893) sienta los principios teóricos del programa naturalista. Mientras que el programa estético sería esbozado en 1881 por el escritor francés Emile Zola en la obra *El Naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre estética naturalista*, donde reafirma para la creación de la obra de arte el estudio de los cuerpos y la observación de los hechos. Al respecto Zola señala: “El naturalismo en las letras es, igualmente, el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción precisa de todo lo que ocurre”.²⁰Y agrega “Espero que una obra dramática, libre de declamaciones, de las grandes frases y de los grandes sentimientos, tenga la alta moralidad de lo verdadero, sea la lección terrible de una investigación sincera.”²¹

En 1881 es fundado en Francia el *Teatro Libre* de André Antoine (1858-1943) estrechamente vinculado a Enrique Becque (1837-1899), importante dramaturgo naturalista francés. Antoine introduce la cuarta pared y, siguiendo la reflexión naturalista referente a que el medio condiciona a los individuos, introduce la escenografía corpórea. La aventura de Antoine promueve el surgimiento a través de Europa de una serie de teatros de tendencia naturalista. En 1889 Arno Hoz (1863-1929) crea en Alemania *La escena libre* de Otto Brahm (1856-1912); en 1891 Jacob Thomas Grein(1862-1935) funda el *Teatro independiente de Londres* donde aparecen las obras de George Bernard Shaw (1856-1956), comediógrafo y escritor naturalista.

En 1898 Konstantín Stanislavski (1863-1938) funda en Rusia el *Teatro Arte de Moscú* donde genera la primera propuesta metodológica para la actuación naturalista, los postulados de Stanislavski han sido determinantes en la formación actoral hasta nuestros días. Asociado al proyecto del Teatro de arte de Moscú se encuentra el médico y escritor ruso Anton Pavlovich Chéjov (1860-1904).

Por otro lado, desde el norte de Europa se alzan los dramaturgos noruegos Henrik Ibsen (1828-1906) y Bjørnstjerne Martinus Bjørnson (1832 - 1910) y el sueco August Strinberg (1849-1912).

20

ZOLA, E: *El naturalismo en el Teatro*. En: *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre estética naturalista*. Barcelona Ediciones Península, 2002. P 150

21

Ídem P 178-179

Mientras que el naturalismo en el arte propugnaba la aplicación de procedimientos científicos en la creación, desde la ciencia comienzan a surgir, también en la segunda mitad del siglo XIX, y desde distintos campos del conocimiento, teorías que cuestionan paradigmas estructurales del saber de científico imperante. En 1861 Clark Maxwell (1831-1870) postula la teoría electromagnética que cuestiona la naturaleza de la luz comprendida como partícula, presupuesto de raíz newtoniana, y la define como una onda electromagnética que actúa en un campo. Pese a no confrontar directamente los principios de Newton fue la primera fisura en la hegemonía de la teoría mecanicista, puesto que los principios derivados de ésta, no se pueden aplicar a los campos electromagnéticos. La propuesta de Maxwell plantea un problema de suma relevancia a nivel de los estudios científicos, puesto que, sugiere la existencia de otras dimensiones que operan bajo principios distintos a los mecánicos. Los efectos de las reflexiones de Maxwell tienen una gran influencia en el pensamiento del último tercio del siglo XIX en los círculos intelectuales europeos, donde se sitúan dos exponentes de la tendencia que luego se conocerá bajo el nombre de neopositivismo.

En 1883 el físico y filósofo austríaco Ernst Mach (1838-1916) cuestiona las categorías newtonianas de tiempo, espacio y movimiento absolutos en su publicación *El desarrollo histórico-crítico de la mecánica*. Paralelamente el sociólogo Georg Simmel (1858-1918) introduce los conceptos de interacción y asociación, postulando el mundo moderno como un espacio fragmentario, donde cada fragmento encierra la posibilidad de revelar el contenido del todo. De esta manera concibe “la experiencia moderna del tiempo como transitorio; del espacio como fugaz; y de la causalidad, como accidental y arbitraria”.²²

Sin embargo, el pensador de mayor influencia en la problematización del pensamiento de finales del siglo XIX fue el filósofo, músico y filólogo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900) quien remece con sus teorías toda la arquitectura de la noción de sujeto moderno.

22

GLUSBERG, J: *Moderno posmoderno*. Emecé Editores. Buenos aires, Argentina. 1993. P.22

Nietzsche, continuando la reflexión de Schopenhauer, responde a la filosofía Kantiana negando todo fundamento esencial (metafísico y absoluto): “Nada absoluto puede conocerse: de lo contrario no sería absoluto. Conocer significa siempre poner algo bajo cierta condición”.²³

En relación a los conceptos de tiempo y espacio argumenta: “En mí no hay espacio ni tiempo. Los cambios son apariencias meramente; si nos situamos entre estos cambios algunos retornan regulares, pero no conseguimos con ello nada si no el hecho de que siempre sucede así”²⁴ Esta afirmación sirve de base para el cuestionamiento del principio de causalidad:

Lo que nos infunde una extraordinaria firmeza en la creencia de la causa no es la usual costumbre de ver aparecer un fenómeno después de otro, sino nuestra incapacidad de poder interpretar un hecho de otra manera que como un hecho intencional. Es la creencia de que lo que vive y piensa es lo único que puede producir efectos, la voluntad, la intención; es la creencia de que todo hecho es una acción, que toda acción supone una acción; es la creencia en el sujeto”²⁵

Nietzsche de este modo sitúa la causalidad como un problema de interpretación, un problema de lenguaje que determina nuestra percepción de lo real:

De una serie necesaria de condiciones no hay que concluir en modo alguno una relación de causalidad (esto sería lo mismo que extender su capacidad de obrar de 1 a 2, a 3, a 4, a 5). No existen causas ni efectos. Desde el punto de vista de la lengua nos es imposible desembarazarnos de estas ideas”²⁶

23

NIETZSCHE, F: *La voluntad de Poder*. Editorial Edaf. Madrid. 2000. P 378

24

Ídem P.538

25

Ídem P. 343

26

Ídem P 373

Durante este mismo periodo emerge, desde la poesía, el escritor francés Charles Baudelaire (1821-1867) quien, como Nietzsche, adelanta la profunda crisis que atraviesa el pensamiento moderno.

Y empero, he aquí los siglos innúmeros
En que os combatís sin piedad ni remordimiento,
Tanto amáis la carnicería y la muerte,
¡Oh, luchadores eternos, oh, hermanos implacables! ²⁷

De esta manera es posible observar como a lo largo de dos siglos se va transformando paulatinamente la visión de mundo instalada por la modernidad hasta llegar a la ruptura que se produce a finales del siglo XIX. En este periodo comienza un fuerte cuestionamiento a los paradigmas que han orientado el pensamiento moderno. La noción de sujeto como unidad autónoma; la supremacía de la razón para el conocimiento de la realidad; el tiempo - espacio absolutos y la causalidad como medio de ordenación de los fenómenos existentes. Esto desemboca en la conformación un nuevo paradigma para la comprensión de la realidad que altera de forma radical los procesos, medios y productos artísticos en general y teatrales en particular, y que se desarrolla de forma vertiginosa durante todo el siglo XX.

1.3 Quiebre en el paradigma moderno en las artes escénicas: Fragmentación, Arbitrariedad, asociación, tiempo espacio relativos y cuánticos.

Simbolismo, Jarry y vanguardias del siglo XX

Desde el simbolismo en adelante se producen una serie de manifestaciones “anti naturalistas” en el arte, es decir, movimientos que renuncian a toda ilusión de realidad y que expresan su visión a través de la deformación consciente de los objetos naturales. Estas manifestaciones ya no aspiran a una descripción integradora de la realidad o a una confrontación entre sujeto y mundo objetivo, sino, que cuestionan incluso la noción misma de sujeto al negar el arte como expresión individual de una personalidad inconfundible (contraria al concepto de genio romántico por ejemplo), trasgreden los cánones tradicionales de belleza, huyen de todo lo

²⁷

BAUDELAIRE, CH: *El hombre y el mar*. Poema XIV. En: *Las flores del mal*. Libraires Editours. Paris 1852.

agradable, placentero, decorativo, gracioso , no apelan a la emocionalidad sino a la inteligencia del espectador, renuncian al análisis psicológico propio del drama burgués y en muchos casos incluso al diálogo intersubjetivo (como es el caso de la propuesta de teatro artaudiana representando en escena fuerzas y caracteres “no humanos” y rompiendo la tradición instalada con la modernidad).

Otra de las características fundamentales de los movimientos anti naturalistas es la investigación en torno a la sustitución del factor causal en la creación, para esto adoptan técnicas de escritura automática (surrealistas), estructuras azarosas (dadá) o conceptos rítmico musicales (Craig, Appia, futuristas etc.), además de la incluir el inconsciente como material creativo.

Fragmentariedad versus unidad en las nociones de espacio y tiempo, asociatividad versus causalidad e indagación en el inconsciente, las vanguardias a partir de sus investigaciones cuestionan de forma evidente la arquitectura de sujeto moderno sentando las bases para la instalación de un nuevo paradigma hacia la segunda mitad del siglo XX.

El simbolismo surge en Francia mientras se desencadena la segunda oleada de la revolución industrial. Entre 1871 y 1895 se inventan el teléfono, el micrófono, la lámpara incandescente, el fonógrafo, el alumbrado por electricidad, la linotipo, la película fotográfica y el fotograbado, todas ellas, invenciones provenientes de Estados Unidos. En Europa, por su parte, se crean la dínamo, la locomotora, el tranvía eléctrico, el automóvil con motor de gasolina, el neumático, el cine y la telegrafía sin hilos. Esto, sumado al aumento de la efectividad del trabajo en imprentas, la baja en el costo del transporte y la ampliación de los territorios europeos en Asia y África²⁸ parecen afianzar el creciente dominio de Occidente sobre su medio físico.

En este contexto y haciendo eco tal vez de las reflexiones Nietzscheanas, surgen críticas al arte naturalista de la que podríamos llamar, la primera de las vanguardias teatrales: el simbolismo. Los simbolistas se nutren fundamentalmente de dos fuentes. La primera de ellas, es el modelo de drama musical wagneriano de la obra de arte total (Gesamtkunstwerk). En relación a esta, Wagner comenta: "ni una sola facultad de las artes permanecerá al margen en el futuro

28

Ver en: GLUSBERG, J: *Moderno posmoderno*. Buenos aires, Argentina. Emecé Editores. 1993. P13

Arte Total, en el cual cada una conseguirá su desarrollo completo”.²⁹La segunda fuente de inspiración simbolista es la “doctrina de las correspondencias” expuesta en la poesía de Charles Baudelaire, que afirma, que el mundo sensible es un sistema de símbolos que evoca realidades ocultas e inaccesibles que se reflejan en una amplia red de correspondencias. Baudelaire se entrega a la reflexión de las correspondencias sinestésicas, que son afinidades entre percepciones de orden diverso: “la metamorfosis mística de todos mis sentidos fundidos en uno solo”³⁰ señala Baudelaire. Estas reflexiones se encuentran expuestas en su poema de 1857 *Correspondencias*: “Hay perfumes tan frescos como carnes de niños, dulces como el oboe, verdes como praderas”. Desde estas inspiraciones nacen las primeras obras simbolistas de la mano del dramaturgo y ensayista belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), que como en una nueva oleada romántica “afirman el poder del destino, de las fuerzas ocultas del más allá, sobre el hombre y la impotencia del intelecto humano”³¹Las propuestas dramáticas de Maeterlinck encuentran expresión en el *Teatro Artístico* organizado por el poeta simbolista francés Paul Fort. En los trabajos de Fort se incorpora música, estímulos olfativos y lectura de poemas simbolistas. A esta propuesta que dura dos años le sigue *El Teatro Creación* organizado por Lugné Poe (1869 - 1940) en 1893.

Los simbolistas aluden a lo irracional, lo innombrable, lo insinuado, la poesía surge en el límite de lo concreto y lo abstracto, “lo material y lo idílico y entre las diferentes esferas de los sentidos”³²

En 1889 un joven de 16 años signado como el antecedente del surrealismo y el teatro del absurdo Alfred Jarry (1873-1907) escribe *Ubu Rey*, farsa plagada de sarcasmo donde lo irracional y lo irrisorio están situados en primer plano y los personajes son grotescamente caricaturizados.

29

WAGNER, R: *Einleitung zu Oper und Drama* (1951). En: SANCHEZ,J: La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. Madrid.1999.Ediciones AKAL,S.A.p16

30

BAUDELAIRE, CH: *Poesía completa. Poema 44.Toda integra* .Ed. Akal. Madrid 2003.P.105.

31

IGNATOV, S: *Historia del teatro europeo. Desde la edad media hasta nuestro días*. Tomo V Los contemporáneos. Argentina. 1957. Editorial Futuro. P. 48

32

HAUSSER, A: *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo 2. Madrid 1962.Guadarrama. P 367

En 1892, también inspirado en las reflexiones de Richard Wagner, el escenógrafo suizo Adolphe Appia (1862-1928) redacta *La música y la puesta en escena* en una búsqueda estética tendiente a concebir la puesta en escena: “como un cuadro que se compone en el tiempo”³³, por otra parte vuelve la mirada hacia el cuerpo del actor contra el ilusionismo de los telones pintados, la realidad innegable del cuerpo humano que, según el autor, “no busca producir la ilusión de realidad dado que él mismo es realidad”.³⁴

Una de las obras más emblemáticas de esta corriente integradora es el ballet *Parade*, que se produce entre 1916 y 1917 con diseños de Pablo Picasso, música de Erik Satie, guion de Jean Cocteau y coreografía de Léonide Massine.

Las relaciones entre música y teatro que establecen los simbolistas son un tópico transversal en la mayor parte de los movimientos de vanguardia de inicios de siglo. Entre 1900 y 1902 Gordon Craig proclama “crear un teatro que sea como la música”³⁵ y consignas similares motivan al español Federico García Lorca³⁶, Félix Emmel³⁷, Arnold Schönberg³⁸, Georg Fuchs³⁹ y Emile Jacques Dalcroze.⁴⁰

33

OLIVA, C: *Historia básica del arte escénico*. Madrid 1997. Ediciones Catedra S.A. P337-338

34

APPPIA, A: *Como reformar nuestra puesta en escena* (1904). En: SANCHEZ, J: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Ediciones Akal. Madrid. España, 1999. P 58

35

En: SANCHEZ, J: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid. 1999. Ediciones AKAL, S.A. p21

36

(1898-1936) Destacadísimo poeta, dramaturgo y prosista granadino. Conocido sobre todo por su *Romancero gitano* y sus dramas de la España Rural. Fue asesinado en 1936 durante la Guerra civil española.

37

(1888-1960) Fue un activo y versátil escritor alemán, educador, filósofo, dramaturgo y crítico asociado a la corriente expresionista. Escribe en 1924 *El teatro extático*.

38

(1874-1951) Compositor vienés de familia judía, cuya producción y teoría resulta de gran relevancia para la historia de la música de principios de siglo por su descubrimiento de la atonalidad, en los años 10, y el desarrollo del método dodecafónico en los años 20.

39

(1868-1949) Escritor y director Alemán, impulsor el teatro de artistas de Múnich, donde impulso una serie de reformas basadas en la concepción del teatro como una fiesta o celebración social, recuperando el modelo de la tragedia griega, tal como había sido teóricamente reconstruido por

En 1911 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publica por primera vez los principios de otra influyente vanguardia anti naturalista: el futurismo, que cuestiona la causalidad desde su particular mirada, sugiriendo un teatro dinámico, simultáneo, autónomo, a lógico, irreal y sintético.

es estúpido querer explicar con una lógica minuciosa todo lo que se representa, cuando tampoco en la vida podemos nunca aferrar enteramente un acontecimiento, con todas sus causas y consecuencias, porque la realidad vibra en torno nuestro sobrepasándonos con ráfagas de fragmentos de hechos combinados entre sí, incrustados los unos en los otros, confusos, enmarañados, caotizados.⁴¹

Lo interesante de estas experiencias es que al buscar tanto en las estructuras rítmicas de la música, como en las determinadas por el azar en caso de las manifestaciones dadaístas y surrealistas, las vanguardias están sustituyendo el factor causal por el asociativo. En el caso de las obras del poeta surrealista Federico García Lorca *El Público* o *Así que pasen cinco años* se puede encontrar una acción ramificada, no lineal, a través de acciones perpendiculares al conflicto central.⁴²

Otra de las vertientes anti naturalistas surge en Alemania a través del movimiento expresionista que tiene manifestación en prácticamente toda las artes de la época. Encuentra su inspiración en el idealismo alemán del siglo XIX y, al igual que el romanticismo, proclama la supremacía de lo subjetivo. Tiene su máximo apogeo entre 1910 y 1925, reivindica el poder transformador de la intuición y aboga por destruir las formas exteriores, en la búsqueda de lo esencial. Abandona los personajes psicológicos y los sustituye por genéricos, a través de la utilización de máscaras o de la exacerbación y distorsión de las líneas expresivas, con el objeto

Nietzsche.

40

(1865-1950) Músico, compositor y educador musical que desarrolló un método para el aprendizaje y experimentación de la música a través del movimiento. Colaborador de Adolf Appia

41

MARINETTI, F.T; SETTIMELLI, B.C: *El teatro futurista sintético*. 1915 En: SANCHEZ,J: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid.1999.Ediciones AKALS,S.A.p123

42

OLIVA,C: *Historia básica del arte escénico*. Madrid 1997. Ediciones Catedra S.A. P337-358

de cuestionar el concepto mismo de individuo. “Lo que es trágico no es el hecho de que yo tenga un destino, sino que mi destino sea el destino de todos y que todos devienen en mi destino”.⁴³

Una de las principales influencias teóricas de las vanguardias proviene del médico y neurólogo austríaco Sigmund Freud, quien introduce a principios de siglo XX la noción de inconsciente a la discusión científica de la época con su libro *La interpretación de los sueños* (1900). Esta perspectiva interroga al sujeto cartesiano, en cuanto a ser movido únicamente por la razón e introduce otros móviles para la conducta humana como las pulsiones, el deseo y la represión del deseo.

Estos conceptos también se reflejan en la producción artística de la época. En su primer Manifiesto del surrealismo 1924, Bretón describe el surrealismo “como un automatismo psíquico, una inscripción liberadora de impulsos inconscientes sin la intervención reguladora de la razón”⁴⁴ y Hans Richter⁴⁵ se refiere a la búsqueda interdisciplinaria del Dada⁴⁶ a través del desarrollo de nuevas formas y materiales para lograr “esa ruptura consciente con lo racional”.⁴⁷

Al igual que en el periodo anteriormente descrito, las investigaciones vanguardistas se encuentran en plena sintonía tanto con las reflexiones científicas de su periodo, como con la contingencia social. En 1916, como culminación de la búsqueda por resolver las contradicciones entre la mecánica newtoniana y la electromagnética, el físico alemán Albert Einstein publica *La Teoría general de la relatividad*, que comprueba que la percepción del espacio y el tiempo

43

BABLET, D; *L'expressionsisme dans le Theatre européen*, Paris, CNRS, 1971, P.437 En: En: SANCHEZ, J: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid.1999.Ediciones AKAL,S.A. Pie de pag.235

44

FOSTER, H.KRAUSS, R.BOIS, I. *Arte desde el 1900.Modernidad Anti modernidad Posmodernidad*. Madrid. Ediciones Akal. S.A. 2006.P.17

45

Hans Richter (Berlín, 1888-Muralto, 1976) fue un pintor y cineasta alemán, nacionalizado más tarde estadounidense.

46

“Lo que llamamos Dada es un juego de locos desde la nada en el que están involucradas las preguntas más elevadas; un gesto de gladiadores, un juego con las sobras sórdidas, una ejecución de la moralidad y plenitud posada” BALL, H: *La huida del tiempo*.1927 En: SANCHEZ, J: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid.1999.Ediciones AKAL, S.A.p151.

47

RICHTER, H: *Historia del Dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva visión, 1973.p63

depende del estado de movimiento del observador o es relativa al observador, con lo que niega los postulados modernistas de espacio y tiempo absolutos. De esta manera introduce el problema de la perspectiva en la ciencia. Por otra parte postula la curvatura del espacio tiempo, una reflexión que obligó a revisar la categorización del tiempo como una línea continua.

Desde otra perspectiva, la teoría social postulada por Karl Marx y Friedrich Engels en 1848 han tenido como consecuencia la progresiva politización de las clases bajas, que ven en el proyecto marxista la respuesta que permitiría superar las condiciones infrahumanas de vida de la clase proletaria de principios de siglo. En 1917 se produce una insurrección popular armada, liderada por los políticos comunistas y líderes bolcheviques Vladimir Ilich Uliánov (Lenin) y León Trotsky, que derroca al zar Nicolás II y culmina con el establecimiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Con ella se producen durante todo el siglo una serie de movimientos revolucionarios en Europa, Asia y América Latina, que pretenden bajo una revolución armada, instalar la dictadura del proletariado, fase de transición necesaria entre el capitalismo y la implantación de una sociedad comunista. La mayoría de estas tentativas son ferozmente reprimidas.

Entre 1914 y 1918 se desarrolla la Primera Guerra Mundial, conflicto armado que causa la muerte de más de 10 millones de personas y que cambia radicalmente la fisonomía de Europa. Este acontecimiento marca el inicio de la crisis de la sociedad moderna que hasta el momento se caracteriza por su economía capitalista, por la hegemonía cultural de la burguesía, los avances en el ámbito de las ciencias y la tecnología, además del absoluto convencimiento de la superioridad de la civilización Europea⁴⁸.

La primera guerra mundial tiene desastrosas consecuencias para la economía europea sobre todo en Francia, Reino Unido, Italia y Alemania, a esta última, se le imponen durísimas condiciones, a través de la cláusula de “culpabilidad de la guerra”, que la priva de todas sus colonias de ultramar, reduce su ejército a la más mínima expresión, permite la ocupación militar de la parte occidental del país, y le impone reparaciones de guerra teóricamente infinitas.⁴⁹Estas

⁴⁸

Ver en: HOBSBAWM, E: *Historia del siglo XX*. Editorial Crítica. Buenos Aires.1998. P 16

⁴⁹

Ver en : Ídem P 41

condiciones se encuentran contenidas en el tratado de Versalles firmado en junio de 1919 y muchos historiadores sitúan aquí, en el asfixiamiento de la sociedad alemana, el germen de la segunda guerra mundial.

La agitación a nivel social, la serie de descubrimientos en el campo de las ciencias y las reflexiones políticas de la época, fueron elementos que también ejercieron una influencia decisiva en el programa de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX.

En medio de la primera guerra, el arquitecto Walter Gropius (1883-1969) funda en Weimar, Alemania, la Bauhaus (Casa de la construcción estatal) una escuela de diseño, arte y arquitectura en 1919. Entre 1921 y 1923 su taller de teatro es dirigido por Lothar Schreyer (1886-1966) y entre 1923 y 1929 por el pintor y escultor Oscar Schlemmer. Otros colaboradores importantes son los pintores Vasily Kandinski (1866-1944) y Lászlo Moholy Nagy (1895-1946). Instalada sobre la base de los principios socialistas, esta escuela se constituye como uno de los más importantes referentes de transformación de la escena teatral de la época, a partir de la revisión de sus estructuras fundamentales. Se inician exploraciones en torno a las formas básicas, al color, al movimiento y al sonido:

Los medios artísticos escénicos están configurados a partir de las formas, colores, movimientos y sonidos fundamentales (...) Las formas fundamentales son los cuerpos y superficies matemáticos. Los colores fundamentales son negros, azules, verdes, rojos, amarillos, blancos. Los movimientos fundamentales son el movimiento recto horizontal y vertical, el ascendente y descendente, el movimiento espiral que se cierra y el que se abre. Los sonidos fundamentales son los sonidos puros.⁵⁰

Otro tema de interés para la Bauhaus, es el trabajo actoral. A partir de investigaciones sobre circo, espectáculos de variedades y opereta, la Bauhaus estudia las leyes del espacio y el movimiento, atendiendo a la figura humana y su relación con la gravedad, de manera de ampliar el espectro de movimiento, a partir de la superación de las condicionantes naturales del cuerpo humano. Al respecto el pintor y creador escénico Oskar Schlemmer señala: “la acrobacia posibilita, aunque solo en el ámbito de lo orgánico, una superación parcial de lo corporal; el

50

SCHREYER, L: *La obra de arte escénica* (1916) En: SANCHEZ, J: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid.1999.Ediciones AKAL,S.A.p174

hombre serpiente de los miembros rotos, la geometría aérea viviente del trapecio, las pirámides de cuerpos”⁵¹. Otro aporte fundamental de la Bauhaus es el cuestionamiento la tradicional separación entre escena y público. En relación a esto, el fotógrafo y pintor húngaro Lazlo Mogoly Nagy afirma: “En el teatro actual escena-espectador están separados entre sí, demasiado divididos en activo y pasivo, como para dar lugar a relaciones y tensiones creativas entre ambos”⁵². Sus investigaciones también alcanzan la “acción escénica” la cual se comprende como un acontecimiento creativo-dinámico, que sintetiza la mayor cantidad de medios contrapuestos entre sí “cómico-trágico; grotesco-serio; minúsculo-monumental, artes acuáticas contrapuestas, diversiones acústicas y de otro tipo, etc.”⁵³. Para llegar con sus últimas investigaciones, a replantearse incluso la arquitectura teatral moderna:

La próxima forma del teatro en formación responderá probablemente a estas exigencias, con puentes colgantes levadizos entrecruzados y en suspensión, hacia adelante y hacia atrás, con una tribuna que penetre en el patio de butacas, etc. Además de un dispositivo giratorio, el escenario contará con diversas estructuras espaciales y plataformas delante y detrás, arriba y abajo, para poder destacar la singularidad de elementos parciales en la escena (momentos de acción) como el primer plano del cine. En lugar del círculo de platea se podría colocar una pasarela conectada con el escenario que permitiera una comunicación con el público⁵⁴

Desde otra visión de lo escénico el escritor, actor y director escénico Antonin Artaud (1896-1948) también se cuestiona las estructuras básicas de la puesta en escena. Al igual que Moholy Nagy, Artaud defiende el quiebre de la separación público-espectáculo, pero a través de la utilización de métodos distintos. Mientras que Nagy aboga por el acondicionamiento de la sala teatral para estos fines, Artaud propone la utilización de espacios no convencionales como bodegas y galpones donde se encuentren situados en el mismo espacio, espectadores y actores. Y va incluso más allá, proponiendo desplazar al público hacia el centro del espacio escénico en

51

SCHLEMMER, O: *Hombre y figura artística* (1925) En: SANCHEZ, J: *La escena moderna*.

Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. Madrid.1999.Ediciones AKAL,S.A.p185

52

Ídem p196

53

MOHOLY NAGY, L: *Teatro, circo y variedades* (1925) En: SANCHEZ, J: *La escena moderna*.

Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. Madrid.1999.Ediciones AKAL,S.A.P194

54

Ibídem

“sillas móviles, que le permitirán seguir el espectáculo que se le ofrezca alrededor”⁵⁵. Como las demás vanguardias, alude además a la búsqueda de la acción simultánea, al rol creativo del actor por sobre lo meramente instrumental y a la potencia de lo escénico por sobre el texto escrito. “Romper la sujeción del teatro al texto y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el texto y el pensamiento (...) rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos”.⁵⁶

También preocupado de la división público – escena, Vsevolod Meyerhold⁵⁷(1874-1940) en su montaje *La tierra encabritada* convierte la totalidad del teatro en espacio de acción y esta misma búsqueda moviliza a su discípulo Nicolai Ojlopkov (1900-1967) quien afirma:

Aspiro a conseguir la misma atmósfera que, en las mejores producciones del teatro de Arte de Moscú, hacían que las candilejas que separaban la sala del escenario desaparecieran y el espectador dejara de sentirse un espectador y se convirtiera en un participante invisible de la acción escénica. Yo también aspiro a esto por medios diferentes, y sin esa especial cualificación personal que marca inmediatamente al vencedor. Como dijo Maiakovski “Aquí estoy yo gritando pero sin saber cómo demostrar nada”.⁵⁸

Como reacción al expresionismo y al arte abstracto, emerge un teatro inspirado en los principios materialistas de Karl Marx y Friedrich Engels que pierde interés en el individuo como entidad aislada, se concentra en las relaciones individuo-sociedad y en la búsqueda de generar la conciencia de clase por parte de las masas proletarias. Este teatro se enmarca en el movimiento denominado La Nueva Objetividad que aparece en Alemania hacia 1923. Los principales exponentes a nivel teatral de esta tendencia son Erwin Piscator (1893-1966) y Bertold Brecht

55

ARTAUD, A: *El teatro y su doble* (1932) Buenos Aires. 2005. Editorial Sudamericana. P 107

56

Idem P.99

57

Director escénico ruso discípulo de Stanislavski, idea el principio anti naturalista de “La convención consciente”, anti ilusionista, propone el “punto de ironía” de una situación”, además de considerar el cuerpo del actor como un instrumento (mecanicismo). Además de establecer que es el cuerpo el punto de partida para llegar a la emoción (exterior-interior) en contraposición al método Stanislavkiano. Es encarcelado, torturado y ejecutado en 1940 por la dictadura de Iósif Stalin.

58

OJLOPKOV, N: *Interacción Negativa* (1949). MOHOLY NAGY, L: *Teatro, circo y variedades* (1925) En: SANCHEZ, J: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid.1999.Ediciones AKAL,S.A.P194

(1898-1956). Este último propone generar un drama no aristotélico, en el cual no se representa una historia continua, sino episodios autónomos. La obra no es, para Brecht, un conjunto unitario de episodios vinculados por relaciones de temporalidad y causalidad, sino una estructura fragmentada. Con esto, Brecht se propone alejar al espectador de la identificación con los personajes, no busca llegar a la sensibilidad del público sino hacerlo tomar partido en torno a las situaciones expuestas. Para lograr este objetivo recurre a un efecto que denomina distanciamiento (*Verfremdungseffekt*). El distanciamiento consiste en presentar un objeto de tal manera que aparezca bajo una perspectiva que revele un aspecto que se encuentra oculto o que se haya invisibilizado por ser demasiado familiar o cercano, es decir, que se haya naturalizado culturalmente. Brecht utiliza este mecanismo no sólo como un procedimiento estético anti ilusionista sino también político: la desalienación social⁵⁹. Para la constitución de la escena Brecht ocupa el concepto de montaje,⁶⁰ acuñado por el director cinematográfico ruso Sergei Eisenstein (1898-1948) que sustituye también el factor causal por el asociativo.

Estos mismos cuestionamientos en torno a la causalidad que son parte fundamental del programa de las vanguardias, dialogan con los estudios físicos del alemán Werner Heisenberg cuya teoría de la mecánica cuántica cobra protagonismo en los años veinte. Las investigaciones de Heisenberg vienen a cuestionar la representación determinista del mundo a partir del estudio de la estructura atómica. Esta teoría pone en entredicho la causalidad a partir del descubrimiento del principio de incertidumbre, que postula que no podemos saber simultáneamente la ubicación y el impulso de una partícula, de tal manera que:

Se rompe con la antigua pretensión de la Física Moderna de alcanzar, mediante el conocimiento completo de todos los fenómenos físicos del Universo en un instante dado, la

59

Ver PAVIS, P: *Diccionario de Teatro*. Buenos Aires 1980Ed. Paidós. P 147-148

60

“Einstein definiría el montaje como la sucesión de dos imágenes de las cuales surgía, por asociación de ambas, en la imaginación del espectador, una tercera imagen no equivalente a la suma de las dos primeras. La sucesión de las imágenes no tiene por qué ser causal: lo que Eisenstein propone es, en definitiva, la ruptura de la continuidad narrativa tradicional, y la activación del público como responsable de la ordenación de las imágenes o en el caso del teatro “atracciones”. Tal ordenación no se deja al arbitrio del público, sino que está dirigida por el autor o director” SANCHEZ, J: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid.1999. Ediciones AKAL, S.A. Pie de pág. 330

determinación absoluta hacia el pasado y hacia el futuro de todos los fenómenos físicos del Universo.⁶¹

En 1929 se produce el colapso de la bolsa de New York y se inicia una depresión financiera que afecta a prácticamente todos los países del mundo con efectos devastadores para las economías nacionales. Por otra parte, el debilitamiento del poderío europeo posibilita la segunda oleada del movimiento de descolonización⁶² de varios protectorados y colonias europeas en Asia y África.

En 1939 se desencadena la segunda guerra mundial. Entre 1939 y 1945 muere alrededor del 2% de la población mundial (unos 60 millones de personas), entre ellos más de 10 millones perecieron en los campos de exterminio nazi⁶³. Judíos, gitanos, comunistas, eslavos, homosexuales, discapacitados, y disidentes políticos y religiosos son víctimas de las políticas racistas de Adolf Hitler que propugna la superioridad de la raza aria y su destinación para dominar el mundo.

Las hostilidades de la segunda guerra continúan hasta agosto de 1945, fecha de los ataques de Estados Unidos a las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki que producen la rendición incondicional de Japón.

Entre las consecuencias de las guerras modernas masivas podemos encontrar el refuerzo del poder de las organizaciones obreras y la revolución producida por la incorporación de la mujer al trabajo fuera del hogar.⁶⁴

61

OTERO CARVAJAL, L: *Ciencia y pensamiento en Europa: Apogeo y crisis de la razón moderna*, 1848-1927. Publicado en: BAHAMONDE MAGRO, A. (coord.): *La época del imperialismo*. Volumen 11 de la Historia Universal Planeta, Barcelona, Planeta, 1992.

62

El primero tuvo lugar desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX en los países del continente Americano, cuyos antecedentes los podemos encontrar en los acontecimientos producidos por la Revolución Francesa en 1789.

63

VARGAS, J: *Guía académica para los delegados del consejo Europeo de ministros ITAMMUN*. México. Publicación del Instituto tecnológico autónomo de México.2007 P.2

64

Ver en: Ídem P 52

Posterior a este conflicto se constituyen dos grandes potencias mundiales; Estados Unidos y la Unión Soviética que protagonizan lo que es denominado como Guerra fría, un conflicto que enfrenta a las dos potencias en términos políticos, tecnológicos económicos, informativos y militares sin que llegue a desencadenarse una confrontación armada. Este conflicto divide el mundo entre adherentes y detractores del modelo de desarrollo capitalista y comunista, respectivamente.

El estudio de la composición del átomo derivado de la teoría de la relatividad y la física cuántica inicia una revolución tecnológica sin precedentes a partir del descubrimiento de un potencial energético jamás imaginado, la energía nuclear, de vital importancia en la exploración del espacio, el desarrollo de la medicina y la tecnología, que tiene su más triste expresión en la construcción de las bombas atómicas que en 1945 dan término a la segunda guerra y asolan las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki causando aproximadamente una cifra de 400.000 muertos y largas secuelas de contaminación radioactiva hasta nuestros días.

Luego de la segunda guerra mundial variedades del surrealismo sobreviven y el interés por el inconsciente persiste, sin embargo en lugar de los mecanismos de la psique individual explorados por Freud, la atención se centró en los arquetipos de un inconsciente colectivo imaginado por el psiquiatra suizo Carl Jung (1875-1961)⁶⁵

La necesaria y requerida reacción de lo inconsciente colectivo se expresa en representaciones formadas arquetípicamente. (...) Es el mundo del agua, en el que flota, en suspenso, todo lo vivo, donde comienza el reino de lo «simpático», del alma de todo lo vivo, donde yo soy inseparable y soy éste y aquél, donde experimento en mí al otro y el otro me experimenta a mí como al yo.⁶⁶

Desde la filosofía otra consecuencia derivada de estas teorías y del devenir histórico del siglo, es el cuestionamiento de la posibilidad de un conocimiento objetivo, de aquí se desprende el problema de la perspectiva en el conocimiento, pues todo discurso nace de una perspectiva particular y es, por tanto, subjetivo. Esta revisión fue parte del programa estético de las

65

Ver en: FOSTER, H .KRAUSS, R.BOIS, I. *Arte desde el 1900.Modernidad Anti modernidad Posmodernidad*. Madrid. Ediciones Akal. S.A. 2006.P.17

66

JUNG C: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid.2002 Editorial Trotta. P.45.

vanguardias artísticas del siglo XX y ha sido uno de los puntos fundamentales de la llamada discusión posmoderna alcanzando al propio estatuto del conocimiento científico que se considera como un discurso más, entre otros, para la comprensión de la realidad,⁶⁷ cuestionando así la hegemonía que ostenta durante toda la modernidad.

El sujeto fue absoluto, relativo y reflexivo, coincidiendo esto con las etapas de la física clásica, relativista y cuántica. En la física clásica existe un lugar privilegiado del sujeto para conocer el objeto, sería un tipo de lugar absoluto donde se pueda conocer la verdad. El modelo teocrático responde a lo que tratamos de explicar, existe una verdad, un lugar desde el que observar. La siguiente oleada de la física conllevaría una concepción relativista de la misma. El lugar absoluto (Dios) se multiplica en una multiplicidad de lugares relativos: ya no existe un lugar absoluto para el sujeto sino una serie infinita de lugares relativos, pasando a depender la observación del punto/momento de la misma. En este caso, el sujeto es arrastrado por el objeto. El último estadio sería el de la física cuántica, en la que el sujeto pasa a convertirse en reflexivo, ya que tiene que ver las consecuencias de su observación en el objeto de estudio, pasa a ser un objeto arrastrado por el sujeto, ya que al medirlo lo va a alterar.⁶⁸

Esta nueva perspectiva acompañó el trabajo de las vanguardias teatrales del siglo XX. La crisis del pensamiento racionalista se traduce artísticamente de la crisis de la representación como había sido concebida hasta el momento, multiplicándose los lugares expresivos en la producción de la obra de arte. Las búsquedas experimentales de las vanguardias que incluyen la interacción las artes, la integración del azar y el inconsciente, la progresiva independencia del texto dramático y una concepción sociológica de la obra de arte, van asociados a la transformación del paradigma de pensamiento durante el siglo. Los discursos totalitarios para la comprensión de la realidad van cayendo paulatinamente en el descredito a partir de las crisis de los dos sistemas políticos hegemónicos que permanecen en pugna durante el siglo y del cuestionamiento de los estatutos de la ciencia que imperaban hasta ese momento. Se pone en cuestión la representación mecanicista de universo gracias a la Teoría de la Relatividad y de los descubrimientos de la Física Cuántica lo que hacen emerger otras dimensiones tanto espaciales como temporales regidas por leyes distintas a la mecánica, con lo cual se abren paso

67

LYOTARD, F: *La Condición Posmoderna Informe sobre el saber*. Madrid 1987. Ediciones Catedra. P.6

68

GARRIDO FERRADANES, F: *El devenir de la modernidad: Crisis del paradigma y acercamiento a una nueva epistemología social*. Octubre 2003. APOSTA Revista de Ciencias Sociales n°P.21

toda una serie de experiencias artísticas que fraccionan el tiempo y el espacio en la creación de la obra. Mientras que las guerras mundiales y sus consecuentes pérdidas civiles, la acentuación de las desigualdades sociales derivadas de la acumulación capitalista y el control social que se ejerce a través de los medios de comunicación masiva, ponen en cuestión el ideal de progreso racional ascendente propio de la modernidad, el que se vuelve insuficiente para dar respuesta a la complejidad de la realidad de mediados de siglo. Estos hechos generan un descarnado escepticismo en la producción artística, el develar el artificio de la representación se vuelve un instrumento de crítica política que expone la subjetividad de cualquier discurso al remitirlo a sus circunstancias específicas y a los intereses de su enunciación.

CAPÍTULO 2

Hacia una nueva concepción: posmodernidad y modelo rizomático

2.1. Conceptos Fundamentales:

Otredad, hibridez, alteridad, transculturalidad, transdisciplinaridad, transtextualidad y transmedialidad.

Hay un sinfín de matices. Depende sólo del punto de vista escogido. Lo único que no es válido es una interpretación unilateral, porque todo puede verse siempre desde el punto de vista inverso.

Pina Bausch.

Las investigaciones que serán referidas a continuación se encuentran enmarcadas en un proceso económico, político y tecnológico denominado Globalización que ha sido interpretado desde muy distintos ángulos. Aunque se suele hablar de este como un fenómeno que experimenta su clímax desde el año 1970 en adelante, algunas perspectivas lo sitúan como un movimiento tan antiguo como la aparición misma del ser humano y las primeras tribus nómades. Para otras visiones, como la del historiador Immanuel Wallerstein la economía del mundo llegó a ser verdaderamente global con la tercera expansión capitalista en el periodo de 1850 a 1900 cuando principalmente en Asia Oriental, pero también varias zonas de África y Oceanía se incorpora la división del trabajo como mecanismo productivo, de esta manera, el autor relaciona directamente el proceso de globalización con el desarrollo del capitalismo que unifica al mundo en una misma forma de producción.⁶⁹

Según la definición de Horst Köhler director gerente del Fondo Monetario Internacional, la globalización se comprende como: “La integración de las economías y las sociedades a medida que caen las barreras para la circulación de ideas, personas, servicios y capitales”⁷⁰.

⁶⁹

WALLERSTEIN, I: Conocer el mundo, saber el mundo: el fin de lo aprendido. Una ciencia social para el siglo XXI. México. 2001.Tr. Stella Mastrangelo. Siglo XXI editores. P 68-69.

⁷⁰

KÖHLER, H: *Hacia una globalización más integral*. Conferencia sobre la humanización de la

Este fenómeno produce enormes transformaciones a nivel cultural con diversas consecuencias. Por una parte, aunque el desarrollo de la tecnología y los medios de comunicación generan una innegable democratización en el acceso a la información y enriquecen procesos de intercambio cultural e interconexión global, estas transformaciones se producen de manera desigual según su contexto. La realidad europea y norteamericana presenta un mayor nivel de desarrollo económico y, por tanto, un mayor nivel de acceso a bienes tanto simbólicos como materiales, esto, sumado a un avanzado estado de legitimación cultural, permite que su producción de bienes adquiera un carácter hegemónico⁷¹. Mientras que, por otro lado, Latinoamérica, África y en menor medida Asia (por la meteórica integración de China y Japón al sistema económico neoliberal), se ven enfrentados en términos muy distintos a este proceso generándose un desequilibrio brutal entre el consumo simbólico y material que produce “crisis del desarrollo, frustración de expectativas de movilidad social, brechas de productividad, atomización con movilización de masas y pérdida de referentes colectivos”⁷².

Sin embargo es necesario apuntar que el proceso de globalización ha propiciado, así mismo, la conciencia de esa disparidad y las plataformas virtuales de información y comunicación se están situando como un soporte fundamental para diversos movimientos sociales. Otra distinción importante dentro de los procesos de globalización es el “que” se globaliza, no es equivalente la conexión transnacional del centenar de consorcios empresariales que controlan la economía mundial por ejemplo, a la producida por las organizaciones no gubernamentales en defensa del medio ambiente, los derechos humanos, etc. Estas diferencias impiden considerar solo desde un prisma las consecuencias de este proceso.

Para el antropólogo Nelson García Canclini “La globalización supone una interacción funcional de actividades económicas y culturales dispersas, bienes y servicios generados por un

economía mundial. Washington, 28 de Enero de 2012.

71

Para este estudio comprenderemos hegemonía desde la perspectiva postmarxista de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe quienes la definen como la fijeza provisional de unas identidades en relación con otras en el contexto de los antagonismos sociales. Ver en LACLAU, E; MOUFFE, CH: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid, 1985. Siglo XXI editores.

72

HOPENHAYN, M: *Ni apocalípticos ni integrados..* Santiago, Chile. 1994. Fondo de Cultura Económica S.A.P.61

sistema con muchos centros, en el que importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales se actúa”⁷³

El avance de los procesos de globalización que se ha producido durante las últimas cuatro décadas ha venido acompañado de un fenómeno cultural que para nuestros efectos denominaremos *discusión posmoderna*, se planteará en estos términos por ser un concepto en disputa y sumamente controversial, siendo considerado ruptura de los principios modernos tanto como culminación natural de los mismos. En general se suele comprender como un movimiento que pone en tela de juicio la distinción clara entre sujeto y objeto que había imperado en la modernidad; es incrédulo frente a los Meta relatos, es decir frente a discursos que pretenden dar respuestas totalizadoras; cambia el paradigma tecnológico desde la producción a la reproducción y, por último, desacredita el fundamento metafísico que alude a una cualidad esencial, situando la mirada en el carácter diferencial y relacional del lenguaje y los sucesos.

Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los meta relatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.⁷⁴

Otro de los asuntos que complejiza una definición cerrada en torno a la posmodernidad es que ha sido tratada desde múltiples campos del saber (lingüística, teoría del arte, filosofía, historia, sociología, antropología, etc.), además de las interpretaciones que han surgido de la interacción de múltiples teorías y del diálogo interdisciplinario de estos saberes. Mientras que para el antropólogo y crítico cultural Néstor García Canclini se trata de la elaboración de “un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los distintos

⁷³

GARCIA CANCLINI, N: *Consumidores y ciudadanos*. México. 1995. Editorial Grijalbo, S.A. P.16

⁷⁴

LYOTARD, J: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid 1987. Ediciones Catedra. P4.

niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva”⁷⁵, para el investigador y filólogo Alfonso de Toro se define como una actividad de:

(...) recodificación, iluminada, integrativa y pluralista: que retoma, reconsidera un amplio paradigma, donde se termina con los meta discursos totalizantes y excluyentes y se boga por la “paralogía”, por el disenso y la cultura del debate⁷⁶.

Los fundamentos filosóficos de la discusión posmoderna surgen desde varias teorías, una de las más influyentes es la teoría posestructuralista. La teoría posestructuralista encuentra sus bases en los postulados estructuralistas que durante toda la primera mitad del siglo XX, afirman el abandono de la explicación esencialista de la sociedad, el conocimiento y la cultura, al proponer que estas tienen un carácter estructural, es decir, relacional y diferencial, que no es anterior a la puesta en práctica de esta, sino que se constituye en dichas relaciones. El estructuralismo se funda en las reflexiones de diversos teóricos entre los que destacan Mijaíl Bajtin(1895-1975), Ferdinand de Saussure (1853-1913), Maurice Merleau-Ponty (1908- 1961), Louis Althusser (1918-1990), Pierre Bourdieu (1930 - 2002), Jacques Lacan(1901 - 1981),entre otros.

De todas estas influencias teóricas se nutre la posterior reflexión posestructuralista expuesta en la obra del escritor y antropólogo francés George Bataille (1897-1962); el filósofo Jacques Derrida (1930-2004); el historiador y teórico Michel Foucault (1926- 1984); el filósofo y escritor lituano Emmanuel Levinas (1906-1995); el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) y el psicoanalista también francés Felix Guattari (1930-1992). Estos teóricos plantean a modo general que el lenguaje no es solo un elemento que refleja la realidad sino que también la constituye y, a partir del cruce de sus reflexiones, se genera una postura filosófica que busca en la deconstrucción y en el descentramiento de los discursos hegemónicos, nuevas estrategias para abordar la heterogeneidad y la diversidad.

George Bataille señala la presencia de un eje horizontal (el eje de la diferencia) donde se

75

GARCIA CANCLINI, N: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad..* Buenos Aires. Argentina. 2007. Editorial Paidós. P 44

76

TORO, A: *Posmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa Postmoderna)*. Concepción. Chile. 1990. Revista Acta Literaria n° 15. P 74

encontrarían cosas tales como el sacrificio, el erotismo, la pérdida y el azar que no pueden integrarse a ningún sistema pues son lo *otro* del sistema, aquello que la búsqueda del conocimiento ha excluido sistemáticamente de su análisis. Por otra parte Jacques Derrida cuestiona la lógica de la identidad propuesta por Aristóteles, quien señalaba que hay una realidad esencial u origen sencillo, homogéneo, e idéntico a sí mismo, y reivindica la impureza y la complejidad como asuntos principales en la construcción del conocimiento, respecto a esta misma idea el profesor australiano de teoría social y cultura John Letche afirma:

Cualquier origen aparentemente sencillo, tiene como condición de posibilidad un no origen. Los seres humanos necesitan la mediación de la conciencia o el espejo del lenguaje, para conocerse a sí mismos y conocer el mundo; pero esa mediación del espejo esas impurezas quedan excluidas del proceso de conocimiento⁷⁷.

Para graficar esta idea Derrida acuña el concepto de *différance*, también inspirado en la lingüística de Saussure, para nombrar aquello que se encuentra fuera de la conceptualización del pensamiento occidental, un “concepto económico que designa la producción del diferir”⁷⁸, además de sistematizar el método de la *deconstrucción* propuesto por el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) que investiga los fundamentos del pensamiento occidental a partir de la investigación histórica y lingüística de los conceptos.

Otras aportaciones importantes las realizó el filósofo francés Michel Foucault a partir del estudio de la producción de verdad a través de la historia y la relación entre esta producción de verdad y el poder que se estructura en redes difusas de control. Para esto, profundiza en las nociones de genealogía, epistemología, tecnología y discontinuidad. Por genealogía comprende el modo de reconstruir continuamente la historia en virtud de los intereses actuales. Lo anterior, involucra analizar críticamente conceptos que implican la noción de continuidad (tradicción, influencias, desarrollo, evolución, espíritu, etc.) a partir de lo cual, podremos conocer las condiciones particulares de emisión de un determinado discurso⁷⁹. De esta manera Foucault

77

LETICHE, J: *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid, España.1996.Ediciones Cátedra. S.A. P. 142-143

78

DERRIDA, *De la Gramatología*. Madrid.1971. Siglo XXI Editores. P32.

79

FOUCAULT, M: *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2002. P33.

invita a sospechar de los cortes y agrupamientos que separan la música, las ciencias, la filosofía, la religión, etcétera, ya que estas son categorías reflexivas institucionalizadas y no tienen un carácter intrínseco o universal. Por otro lado, por epistemología, entiende el modo de vincular las ideas con los hechos materiales. En este punto Foucault señala lo que él denomina como “actos y umbrales epistemológicos”, que escinden los conceptos de sus motivaciones iniciales y de su origen empírico y los desplazan y transforman hacia otros espacios de significación, a partir de sus diversos campos de constitución y validez, de sus reglas sucesivas de uso y de los medios teóricos donde su elaboración se ha realizado.⁸⁰

En relación al concepto de tecnología, Foucault se hace eco de las reflexiones de Marcel Mauss (1872-1950) para quien toda acción humana se enmarcaba en un marco de repetición, incluso los actos simbólicos serían precedidos por una técnica física. De esta manera Foucault acuña el término de las “tecnologías del yo” para nombrar las técnicas aplicadas sobre el cuerpo. Por último, su estudio versa sobre la idea de discontinuidad, es decir, que estas construcciones de verdad no operan de manera necesariamente causal sino que también, a partir de sus interrupciones.

Los conceptos de *différance*, repetición, genealogía y pensamiento horizontal se encuentran también en la obra de Guilles Deleuze y Felix Guattari. Los autores establecen una fuerte crítica al psicoanálisis freudiano que separa el deseo individual de la ley social. De esta manera, afirman que todo deseo es social y por tanto ya no es entendido como la carencia de algo, sino que se encuentra en movimiento y constante transformación. Además, piensan la genealogía no como una acción interpretativa sino evaluativa que supone un distanciamiento, componente fundamental de la diferencia. La obra de estos autores será revisada más adelante al analizar los principios operativos del rizoma.

Otro escritor que ha tratado un tema central del post-estructuralismo es Emmanuel Levinas, quien elabora a partir de la preocupación por la alteridad una reflexión teórica donde sitúa al lenguaje como la posibilidad de establecer vínculos con los otros, siendo el significante algo incompleto y constantemente abierto hacia el otro. El lenguaje según Levinas se convierte en la

⁸⁰

Ídem. P.14

posibilidad de establecer una comunicación no violenta ya que se estructura como una “puesta en común del mundo que se nombra”⁸¹

El cuestionamiento derivado del problema de la alteridad es una de las cuestiones basales de otro movimiento ligado a la discusión posmoderna, los estudios postcoloniales, teoría crítica transdisciplinaria que se inicia en la década de los 80 a partir de la descolonización de los protectorados y colonias de Francia e Inglaterra en Asia y África. La teoría poscolonial analiza los procesos de descolonización que comienzan a finales del siglo XVIII y que prosiguen hasta el siglo XX en América latina, Asia y África. Estas teorías surgen desde las colonias independizadas, y se instalan como discursos que cuestionan la relación periferia-centro en busca de modelos más precisos, que describan las complejas relaciones que se establecen entre colonizadores y colonizados.

Las ideas poscoloniales ya no se basan en la lógica sujeto- objeto sino que postulan que: “la relación originaria con el prójimo es la mirada: el otro no es un objeto sino un hombre, otro sujeto, en la medida de “(nuestra) posibilidad permanente de ser visto por él”. Así, entonces, el “ser visto” por otro es la verdad del “ver al otro”⁸².

Se instala la noción de “Otreidad”, que redescubre al otro como un “otro yo” cuya única distinción es el ser regido por diferentes circunstancias culturales, en esta concepción el diálogo se convierte en el mecanismo fundamental, a partir del cual, se efectúa este reconocimiento.

Se puede descubrir a los otros en sí mismo, darse cuenta de que no se es una sustancia homogénea, y radicalmente extranjera a todo aquello que no es uno: yo soy otro. Pero los otros también soy yo: sujetos como yo, que solo mi punto de vista, por el cual todos están allá y yo estoy aquí, separa y distingue radicalmente de mí.⁸³

81

LEVINAS, E: *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca. España.2002. Primera edición. 1971. Sexta edición. Ediciones Sígueme. P38

82

GEIROLA, G: *Teatralidad y experiencia política en América latina*. Irvine California.2000. Ed. Gestos. P. 103

83

TODOROV, T: *La conquista de América. Argentina*, 2003. Siglo XXI editores S.A. P. 13

Esto tiene profundas implicaciones para la legitimación de distintos sectores de la población, comunidades indígenas, mujeres, homosexuales, pobres, minorías étnicas y raciales, cuyos discursos y prácticas culturales habían permanecido fuera de la esfera de lo público. Estos discursos cuestionan la categorización binaria (bueno o malo, feo o bello) y comprenden las conductas, los discursos y las prácticas culturales como manifestaciones pertenecientes a un contexto particular y a un determinado sistema de valores. Estos grupos indagan en la deconstrucción los anteriores modelos representacionales a través del cuestionamiento y la resignificación de la noción de sujeto, esta práctica y su visibilización, amplía el espectro cultural del contexto, al integrar de un sinnúmero de perspectivas “otras” al conocimiento existente. Se plantean, en términos generales, desde una crítica al sujeto cartesiano,⁸⁴ que al definir al individuo desde la razón, omite todo lo que habitando en él, las pulsiones sexuales, el inconsciente, la intuición, etc., la filosofía cartesiana se niega a pensar, en todo aquello que no es reducible a un sistema, que se escapa al él, y en esta escapatoria, lo desmantela y lo reconstruye⁸⁵. El destacado teórico indio Homi Bhabha, en su publicación *El Lugar de la cultura*, lo expone de la siguiente manera:

La representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales ya dados en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en épocas de transformación histórica⁸⁶.

Hibridez /Hibridación.

Otro concepto fundamental de la discusión posmoderna es la hibridez/hibridación, para abordarla se comenzará por revisar tres definiciones que buscan dar claves para la comprensión de este fenómeno. Para Néstor García Canclini, el análisis que supone una conceptualización de

84

Esta noción de sujeto fue instaurada por René Descartes en el siglo XVII inaugurando la filosofía moderna. Su pensamiento tenía como postulado basal “Pienso luego existo” y concibe al sujeto como “una sustancia cuya esencia y naturaleza toda es pensar” Ver en: DESCARTES, R: *El discurso del Método*

85

Ver en: KURAPEL, A: *Teatro-performance: Exploración escénica de la alteridad*. Revista Conjunto. Chile nº 141. 2006 P. 60

86

BHABHA, H: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, 2002. Ed. Manantial. P.18-19.

esta idea es muy complejo pues su uso se produce en circunstancias tan diversas como movimientos de descolonización, globalización, fusiones artísticas y de todo tipo. Por esta razón, propone como primer acercamiento definirla como “procesos socioculturales en los que estructuras y prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras objetos y prácticas”⁸⁷. Es interesante como el autor enfatiza el carácter procesual de la hibridación pues de esta manera reafirma la multiplicidad de formas en que se realiza.

Por otro lado, desde el punto de vista de las prácticas teatrales, el teórico Alfonso de Toro describe la hibridez como:

(...) un archilexema que relaciona y conecta elementos étnicos, sociales y culturales de la Otredad en un contexto político-cultural donde poder e instituciones juegan un papel fundamental. La hibridez está constituida por la diferencia y la alteridad.⁸⁸

También desde el teatro, el director chileno Marco Espinoza define la hibridez como: “un acto de comunicación transcultural, en donde la cultura tiende a moverse hacia el otro en un afán por integrarlo y comprenderlo, decodificándolo.”⁸⁹ Se permeabilizan los márgenes, se explora el terreno de la ambigüedad, la paradoja, la indeterminación, lo fluido, lo desestructurado, se difuminan todas las categorías habituales de las que se es parte, como lo privado y lo público, el hogar y la calle, el ciudadano y el delincuente, entre otras, y se configura un espacio que burla las categorías binarias modernistas entre lo local y lo foráneo, el centro y la periferia.

La hibridez se desarrolla exactamente en el lugar de los puntos, cruces o conexiones transversales entre diferentes objetos, más aún, la hibridez también se manifiesta en los márgenes de los objetos estéticos, en las orillas de la cultura, en el entendido que el concepto de margen no se construye desde la exclusión o discriminación, sino más bien se presenta como un territorio fértil

87

GARCIA CANCLINI, C: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Argentina, 2001. de Paidós. P 14.

88

DE TORO, A: *Investigación transdisciplinaria transcultural y transtextual en las ciencias del teatro*. Gestos Año 16, n°32 Noviembre 2001.P20.

89

ESPINOZA, M. MIRANDA, R: *Mutaciones Escénicas, Mediamorfosis, Transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile, 2009. RIL editores. P.32.

para el intercambio y la articulación de nuevos procesos culturales⁹⁰

Este proceso se realiza a partir del cruce de colectividades, disciplinas, medios, sistemas y formas de organización. Cabe señalar la importancia de que esta operación se defina como transcultural,⁹¹ puesto que eso supone una vinculación en movimiento, que no solo va integrando los nuevos elementos, sino que además va transformándolos.

Para Alfonso de Toro la hibridez está compuesta por la alteridad, que él define como una categoría filosófica operacional que marca el “proceso de la negociación de la diferencia cultural”⁹² y la diferencia entendida como la “deconstrucción de logos metafísico de origen occidental”⁹³ además de asociarlo con la noción de *transversalidad* de Wolfgang Iser descrita como: Un tipo de pensamiento u operación de cruces, de la “construcción de conexiones transversales entre diversos complejos, (...) diversas formas, intercambio y competencia, comunicación y corrección, reconocimiento y justicia.”⁹⁴

Transmedialidad, transculturalidad, transdisciplinariedad y transtextualidad.

Para el análisis de los procesos de hibridación en la producción artística se han establecido varias categorías que ayudan a estratificar las diversas formas que este proceso asume en distintos sistemas.

90

Ibídem

91

El término transcultural fue acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz Fernández en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* publicado en 1940, con el propósito de reemplazar nociones como la aculturación que sometía a las colonias a un rol pasivo de adquisición de bienes culturales. Por transculturalidad comprenderemos un intercambio dinámico y complejo de las partes que produce a partir de la apropiación dialógica la transformación de estas.

92

TORO, A: “Investigación transdisciplinaria transcultural y transtextual en las ciencias del teatro”. Gestos Año 16, n°32 Noviembre 2001. P20.

93

Ibídem.

94

WELSCH, W: *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt: Suhrkamp. 1997. P 701 y 106 En: DE TORO, A: “Investigación transdisciplinaria transcultural y transtextual en las ciencias del teatro”. Gestos Año 16, n°32 Noviembre 2001. P. 20.

Transmedialidad.

Por Transmedialidad se comprende la utilización, en un mismo dispositivo, de distintos medios de expresión, electrónicos y fílmicos (video, film, televisión) textuales (lingüísticos, teatrales, provenientes de la música y la danza), así como también, los no lingüísticos (gestuales y pictóricos).⁹⁵

La transmedialidad implica y significa una multiplicidad de posibilidades mediales y no sólo el intercambio de dos formas mediales distintas. No se trata de una mera agrupación de medios, ni de un acto puramente medial-sincrético, ni tampoco de la superposición de formas de representación medial. La transmedialidad representa un proceso, una estrategia condicionada estéticamente que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino a un proceso disonante y con una alta tensión. La conexión epistemológica entre hibridez y transmedialidad radica precisamente en esta des limitación de las prácticas tradicionales que se derivan de la superación de discursos universales (géneros, tipos textuales, poéticas normativas) como resultado de un cambio radical de los conceptos de sujeto y realidad. El empleo estratégico de distintos medios no es simplemente un acto formal, sino uno semántico-cultural.⁹⁶

Para Alfonso de Toro se puede hablar de transmedialidad cuando distintos elementos mediales concurren en un concepto estético, cuando se utilizan procesos y elementos multimediales o cuando se los cita creando una meta-texto-medial. La transmedialidad subraya, por sobre todo, el tipo de artefacto o “medio” utilizado en el proceso comunicativo⁹⁷.

95

Ídem P. 25

96

DE TORO,A: Discurso pronunciado en el 14º Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas. Universidad de Ratisbona, 6-9 de marzo de 2003. En: GUARINOS, V: “Transmedialidades el signo de nuestro tiempo”. Revista Comunicación nº 5. Universidad de Sevilla. 2007 (pp. 17 – 22) En: Pag:[http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n5/articulos/transmedialidades_el_signo_de_nuestro_tie mpo.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n5/articulos/transmedialidades_el_signo_de_nuestro_tiem po.pdf)(1/09/2011)

97

DE TORO,A: “Dispositivos transmediales ,representación y anti-representación. Frida Kahlo: Transpictorialidad –Transmedialidad ”.Revista Comunicación nº 5, 2007 (pp. 23 - 65).Universidad de Leipzig .Alemania.2007

Transculturalidad

Por transculturalidad se comprenderá el recurrir a modelos, fragmentos y bienes culturales provenientes de otras culturas distintas a la local, conformando un campo de acción heterogénea, proceso que no puede tratarse de forma binaria, dada la diversidad de sistemas culturales que confluyen en él. Es una operación de cruces o entrelazamientos donde el prefijo “trans” se entiende como “un diálogo des jerarquizado, abierto y nómada que hace confluir diversas identidades y culturas en una interacción dinámica”⁹⁸ que produce la modificación y transformación de los diversos sistemas culturales. “La transculturalidad indica los procesos de hibridación, las desterritorializaciones y reterritorializaciones culturales, y constituye el lugar de la negociación entre lo ajeno y lo propio”⁹⁹

Transdisciplinariedad

Otra noción imprescindible para entender los procesos de hibridación es la Transdisciplinariedad, que consiste en recurrir a modelos de diversa proveniencia, tanto disciplinar como teórica, (historia, sociología, teatro, filosofía etc.) con el propósito, por una parte, de superar la parcelación y fragmentación del conocimiento que impide la aprehensión de los procesos, además de marginar los posibles aportes de todo lo que no pertenece a un área disciplinaria específica. Ejemplos exitosos de conexiones disciplinarias podemos encontrar en la biofísica, la astrobiología, la psicolingüística, la psiconeuroinmunología, la inmunofarmacología y la neurociencia. Al respecto el sociólogo Néstor García Canclini afirma: “necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles”¹⁰⁰

Para una mejor comprensión de las implicancias de la perspectiva transdisciplinaria es necesario diferenciarla de otras nociones que a menudo generan confusión en el análisis de los

98

DE TORO, A: *Figuras de la hibridez*. Fernando Ortiz: *Transculturación - Roberto Fernández Retamar: Caliban* En: Susanna Regazzoni (hrsg): *Alma cubana: Transculturación, hibridez y mestizaje. The Cuban Spirit*. Frankfurt. IAFSL/ Universität Leipzig. Alemania. 2006. P 15-36.

99

Ibidem.

100

CANCLINI, C: *Culturas Híbridadas*. Buenos Aires. Argentina, 2001. de. Paidós. P 36

procesos de diálogo disciplinario, estas son la pluri o multidisciplinaridad y la interdisciplinaridad.

Pluri o multidisciplinaridad se refiere al proceso mediante el cual un determinado objeto de estudio es abordado por diversas disciplinas que trabajan de manera paralela para enriquecer la interpretación de dicho objeto. El físico teórico Basarab Nicolescu lo ejemplifica de la siguiente manera:

Un cuadro de Giotto puede estudiarse por la historia del arte alternando con la física, la química, la historia de las religiones, la historia de Europa y la geometría. O bien, la filosofía marxista puede estudiarse por la filosofía alternando con la física, la economía, el psicoanálisis o la literatura.¹⁰¹

Esta categoría opera tanto a nivel de la producción como del análisis de la obra, de todas formas, el estudio pluri o multidisciplinario está al servicio de profundizar el conocimiento en torno a un objeto de estudio que corresponde a una disciplina particular, por tanto este análisis sigue estando enmarcado dentro de los estudios disciplinarios.

Por otro lado, la interdisciplinaridad se refiere a la transferencia de los métodos de una disciplina a otra, los implicados en este proceso ya no trabajan de forma paralela sino en conjunto.

El estudio transdisciplinario por su parte alude a lo que está “entre” o va “más allá” de las disciplinas a partir de “la elaboración de un nuevo lenguaje, de una nueva lógica, y de nuevos conceptos que permitan un diálogo genuino entre diferentes dominios”¹⁰², aludiendo a “descubrir puentes entre diferentes objetos y áreas de conocimiento.”¹⁰³

En 1987, Basarab Nicolescu, físico rumano y cofundador del grupo de estudio de la

101

BASARAB, N: Transdisciplinaridad. Manifiesto. Mexico.1996 Edición 7 saberes.P. 32

102

CARRIZO, L; ESPINA, M; .KLEIN, J; *Gestión de las transformaciones sociales*. Documento de debate n°70 Transdisciplinaridad y complejidad en el análisis social. Programa MOST. UNESCO. Francia. 2004.

103

Ibíd.

transdisciplinariedad de la UNESCO, realiza un llamamiento por una nueva forma de pensar la investigación. Este modelo no se circunscribe a un dominio disciplinar específico sino que se refiere a una producción del conocimiento que integre problemáticas correspondientes a diversas áreas. Nicolescu identificaba tres pilares de un nuevo abordaje: complejidad (antagonismo, complementariedad y concurrencia); múltiples niveles de realidad; y la lógica del tercero incluido. En contraste con la realidad de un solo nivel y unidimensional del pensamiento clásico, la transdisciplinariedad reconoce la multidimensionalidad de la realidad que actúa de forma simultánea. A diferencia del postulado dialéctico hegeliano que situaba en términos progresivos, la tesis, la antítesis y la síntesis, “la transdisciplinariedad se interesa en la dinámica que se engendra por la acción simultánea de varios niveles de realidad.”¹⁰⁴. Donde la tesis, la antítesis y la síntesis operan en un mismo espacio y la síntesis es cifrada como la instancia que contiene a ambas. Este fenómeno corresponde a la lógica del tercero incluido que es capaz de describir la coherencia entre diferentes niveles de realidad, construyendo una estructura abierta. La visión transdisciplinaria elimina la homogeneización, y reemplaza la reducción con un nuevo principio de realidad que emerge de la coexistencia de una pluralidad compleja y una unidad abierta.

En este proceso la coordinación, el diálogo y el intercambio son esenciales para producir una integración sistémica de metodologías, conceptos y resultados.¹⁰⁵

Transtextualidad

Gerard Genette define la transtextualidad como la trascendencia del texto, es decir “la manera que tiene un texto -o que se le puede dar- de evadirse de sí mismo, al encuentro o a la búsqueda de otra cosa, que puede ser, por ejemplo y para empezar, otros textos”¹⁰⁶. Estos cruces se efectúan a partir de múltiples operaciones tales como la hipertextualidad, la intertextualidad, la metatextualidad, la paratextualidad y la architextualidad:

hipertextualidad : La organización del texto no sigue una estructura lineal (aristotélica) sino

104

BASARAB, N: *Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Mexico.1996 Edición 7 saberes. P.32.

105

MARTINEZ,M: *Transdisciplinariedad y lógica dialéctica: Un enfoque para la complejidad del mundo actual.*. Revista Redhecs. Edición 11.Año 6.Venezuela.2011.

106

GENETTE, GERARD: “Transtextualidades”. Montevideo. 1995. MALDOROR. Revista de la ciudad de Montevideo-Nº 20- Pág. 53.

que contacta textos, palabras, enunciados o documentos completos (hipo texto) con otras partes de un documento o con otros documentos (hipertexto).

Intertextualidad: Las relaciones de copresencia de los textos aparecen explícitamente en el texto a través de citas, alusiones, plagios.

Metatextualidad: Todo lo escrito puede someterse a comentarios que serán integrados al texto de origen.

Paratextualidad: El texto también puede integrar: títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, notas al margen, notas al pie, sobrecubiertas, fajas, capítulos desechados, borradores y cualquier unidad “periférica” de su composición.

Architextualidad: Se utilizan distintos tipos de discurso (argumentativo, descriptivo, narrativo, expositivo); distintos modos de enunciación (impersonalizado, personalizado centrado en el emisor, personalizado centrado en el receptor); distintos géneros literarios (épico, lírico dramático, didáctico) a partir de diversos formatos (noticias, ensayos, crónicas, novelas, comics, oratorias, biografías etc.

2.2 Artes Escénicas y posmodernidad

Las prácticas escénicas de la posmodernidad comienzan desde mediados del siglo XX, momento en el cual, el interés por la multiplicación de la perspectiva se tradujo en una serie de experiencias que ponían en tensión los límites de las normativas escénicas. Las primeras manifestaciones de este cambio de paradigmas se reflejan en manifestaciones como el *Happening* (del inglés to happen, acontecer, suceder casualmente), tipo de espectáculo que aparece en los años sesenta sin texto previo, donde un acontecimiento es vivido e improvisado por los artistas con la participación del público, sin la intención de narrar una historia o de

producir un sentido o una “moral”, utilizando todas las artes y la realidad ambiente¹⁰⁷. Otra de las expresiones importantes fue la desarrollada por el *Living Theatre*, compañía estadounidense que a través del concepto de teatro vivo promueve la improvisación, la actuación en lugares no convencionales, el uso de sustancias sicotrópicas y la relación directa con el espectador. Y, por último, el *Performance Art*, manifestación frecuentemente interdisciplinaria, planeada o improvisada que puede ocurrir en cualquier espacio, con un texto previo o sin él y la participación o no de los espectadores. Estas experimentaciones utilizan diversos medios llegando a no ser necesariamente presenciales (las performance pueden realizarse vía medios de comunicación o redes sociales) y pueden intervenir uno o más performers.

Esta apertura en la concepción de la obra abre camino para una vinculación mucho más estrecha entre distintas expresiones artísticas de tal manera que se difumina la frontera entre las artes visuales, musicales y escénicas. Precursor del *Happennig*, el compositor, filósofo, e instrumentista John Cage (1912-1992) presenta en 1952 una intervención en el Black Mountain College. Los espectadores (cada uno con una taza en la mano) se ubican formando tres triángulos, a su alrededor se exhiben las pinturas blancas de Robert Rauschenberg, durante la pieza se lee poesía, textos Zen, bailarines corren por los pasillos perseguidos por un perro rabioso, se proyectan diapositivas abstractas y mini secuencias de cine, se interpretan melodías a través de variados instrumentos de forma azarosa y acausal, y finalmente el café es servido a los espectadores¹⁰⁸. La fundamentación establecida por Cage para sus trabajos alude justamente al quiebre de fronteras disciplinares. En una entrevista concedida al artista norteamericano Richard Kostelanetz afirma: “Antes teníamos barreras entre las artes (...) Ahora, tenemos una tan maravillosa destrucción de barreras que su crítica de un happening podría ser una pieza musical o un experimento científico, o un viaje a Japón o también un viaje al supermercado local”¹⁰⁹

Otro ejemplo de enlace entre mecanismos pertenecientes a territorios múltiples es la diversificación de los procesos de composición de la obra, como por ejemplo las experiencias transdisciplinares llevadas a cabo por Xanti Schawinsky (1904-1979), artista visual

107

PAVIS,P: Diccionario del Teatro. Buenos Aires. 1990 de. Paidos. P 251

108

SANCHEZ,J: *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca. España 1999. Ediciones de la Universidad de Castilla P112

109

KOSTELANETZ, R: *Entrevista a John Cage*. Barcelona .1973. Editorial Anagrama. P. 56.

perteneciente a las generaciones más jóvenes de la Bauhaus, quien defiende de manera radical las vinculaciones entre distintas áreas del conocimiento, abogando por un “trabajo conjunto de científicos, artistas, economistas, músicos, compositores, sicólogos, ingenieros y sociólogos”.¹¹⁰ Mientras el bailarín y coreógrafo estadounidense Merce Cunningham(1919-2009), afirma ante este asunto: “Sentía que había que plantearse simultáneamente las cuestiones del movimiento, del espacio, del tiempo, de la música, de las artes visuales para, al mismo tiempo, permitir que cada elemento fuera más independiente y fuerte”¹¹¹

Desde otra perspectiva el dramaturgo y escritor alemán Heiner Müller (1929-1995) propone la integración de mecanismos pertenecientes a otras artes, y articula por ejemplo, textos en base a ritmos. La bailarina y coreógrafa Pina Bausch(1940-2009), integra en la composición sus coreografías la improvisación en base a palabras, en una particular aplicación de la sinestesia bauderliana esta vez sobre los mecanismos de la creación.

Otra de las características de estas experiencias es el interés por el proceso creativo más allá del producto artístico acabado. “No es la obra-producto lo que importa, no es su aspecto “eterno” e inmutable, sino la acción misma de crear”¹¹². Esta nueva comprensión del acontecimiento escénico solo es posible, cuando se opta por la renuncia a la idea de progreso que ha prevalecido en la cultura occidental, se multiplican los lugares de enunciación legítimos y se permite la visibilización de nuevas poéticas que hasta el momento no han sido consideradas como parte de la cultura. Tal es el caso de las búsquedas artísticas en Latinoamérica y África, donde la hibridez adquiere sentido desde el origen social e histórico de nuestros continentes.

110

SCHAWINSKI, X: *From the Bauhaus to Black Mountain* en TDR, vo. 12 n° 3a (t 51), verano 1971. P.44

111

CUNNINGHAM, M. Cit, en COLOME, D: *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid. 1989.Editorial Turner.P.41

112

OLIVA,C: *Historia básica del arte escénico*. Madrid 1997. Ediciones Cátedra S.A. P.424

2.3. Introducción al Rizoma.

El lenguaje no es la vida, el lenguaje da órdenes a la vida; la vida no habla, la vida escucha y espera.

Brice Parain *Sur la Dialectique*

En este apartado se describirá el modelo rizomático planteado por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari en 1972, para en el siguiente capítulo, proponer una estrategia de aplicación en la composición de la puesta en escena.

El interés en este modelo radica en que sus postulados se encuentran en sintonía con la transformación del paradigma de percepción de mundo que tiene lugar en distintos campos del conocimiento durante el siglo XX, de tal manera, que este modelo puede ser una alternativa en el tratamiento de realidades cada vez más complejas, entendiendo la complejidad desde el punto de vista del filósofo y sociólogo Edgar Morín como un sistema de relaciones concurrentes, antagonistas y complementarias que se encuentra en continua transformación.¹¹³

Las posibilidades que otorga esta perspectiva permiten el tratamiento de asuntos como la reciente atención al proceso y al contexto de las obras; la multiplicación de la perspectiva; la a-causalidad; el pensamiento en red; la relativización de tiempo y espacio; el estudio del inconsciente y la preocupación por la otredad. Lo anterior se realiza a partir de operaciones como la deconstrucción y la interconexión, utilizadas como herramientas para dismantelar discursos y prácticas culturales.

Descripción del Modelo

La noción de rizoma es extraída desde la botánica y se usa como ejemplo de un modelo que se compone de conexiones horizontales. En botánica, un rizoma es un tallo subterráneo que crece de forma horizontal emitiendo raíces y brotes herbáceos de sus nudos, estos crecen

113

MORIN,E: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*. Madrid.2001. Ediciones Catedra. P.101.

indefinidamente y mientras mueren las partes viejas del rizoma se van produciendo nuevos brotes en otros extremos, de tal manera que llegan a cubrir grandes porciones de tierra.

“Los bulbos, los tubérculos son rizomas (...) cabría preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales cuando van en manadas, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de ruptura”.¹¹⁴

Para ejemplificar, los autores proponen el caso de la maleza, que se extiende a través de grandes espacios no cultivados, que crece en el intermedio de las cosas, y que sobrevive largos espacios de tiempo. Los autores efectúan un paralelo entre el *modus operandis* de esta hierba asociándolo a la idea de immanencia en las religiones orientales, en contraposición a la idea de trascendencia tan valorada en Occidente. A este respecto los autores señalan: “Bien es verdad que la hierba no produce ni flores, ni portaviones ni sermones de la montaña (...). Pero a fin de cuentas, la hierba siempre tiene la última palabra”¹¹⁵

De Toro vincula la alteridad con el concepto de *rizoma* concepto acuñado por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari:

Bajo rizoma se entiende la proliferación de líneas y sistemas, su accidentalidad, la negación de la malformación de árboles genealógicos, del dualismo y de la estructura profunda. No se trata de la decodificación de diversos sistemas signos, sino de fenómenos de diversa naturaleza: biológicos, económicos, políticos culturales, etc. Se trata de fenómenos de multiplicidad, entendidos como la falta de objeto y de sujeto. Simbólicamente hablando, el rizoma es una red, un tejido, donde solamente existen líneas y no se permite la supra codificación.¹¹⁶

En su publicación de 1988 “*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*” Deleuze y Guattari

114

DELEUZE, G, GUATTARI, F: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia 2006. Ed. Pre-Textos. P12

115

Idem. P23

116

TORO, A: Investigación transdisciplinaria transcultural y transtextual en las ciencias del teatro. Gestos Año 16, n°32 Noviembre 2001. P21.

describen el rizoma como un modelo de pensamiento que se compone de líneas que no se encuentran jerarquizadas si no que cada una de ellas puede incidir sobre cualquier otra, es decir, es un modelo de pensamiento en red. Cada una de estas líneas no es un elemento sino una dimensión o *estrato* que debe ser considerado desde dos puntos de vista, del punto de vista de la *sustancia* (pues se articula a través de una selección) y desde el punto de vista de la *forma* en la medida en que se dispone en un cierto orden, es decir, en su carácter elemental y relacional.

Cada una de estas dimensiones o estratos al interactuar con otros, cambian de naturaleza. A este fenómeno de interacciones los autores denominan movimientos de *desterritorialización* y *reterritorialización*.

La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterógenos.¹¹⁷

En el mismo ejemplo los autores señalan que podría pensarse que la orquídea imita a la avispa al reproducir su imagen, pero esto solo es uno de los movimientos que se producen en los diferentes niveles de la acción, de esta forma la mimesis (reproducción), es tan solo una parte de un sistema mucho más complejo de vinculaciones. De esta manera, el modo operativo del rizoma se expresa a través del contagio, de la variación, de la expansión y la captura asemejándose al funcionamiento de la web o al de la sinapsis cerebral.

Estas características configuran un modelo descentrado y asignificante pues el rizoma solo se define a través de la circulación de sus estados, no es por tanto un modelo estático sino en constante transformación.

Al respecto de lo anterior los autores señalan:

Nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo. Se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre existe el riesgo de que reaparezcan en

117

Idem.P15

ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto: todo lo que se quiera desde resurgimientos edípicos hasta concreciones fascistas¹¹⁸.

Pese a que el autor caracteriza el conjunto del sistema como a-jerarquizado, distingue lo que él denomina como agenciamientos, señalado como un lugar, en un tiempo, donde las dimensiones se relacionan. Al respecto los autores señalan el agenciamiento como un espacio-tiempo donde “Tipos de multiplicidades, máquinas, engranajes, motores y elementos coexisten, se combinan y desplazan.”¹¹⁹ Como ejemplo de agenciamiento los autores proponen el caso de las amazonas, legendario pueblo de guerreras griegas:

¿No deben las Amazonas cortarse un seno para que el estrato orgánico se adapte a un estrato tecnológico-guerrero, como bajo la exigencia de un terrible agenciamiento mujer-arco-estepa? Se necesitan agenciamientos para que estados de fuerzas y regímenes de signos entrecrucen sus relaciones.¹²⁰

En cada agenciamiento se distingue a su vez el contenido y la expresión, por lo cual un agenciamiento tendría una doble articulación. Por un lado es un *agenciamiento maquínico de deseo*¹²¹ y, por otro, un *agenciamiento colectivo de enunciación*. A partir de esta segunda categoría los autores cuestionan la posibilidad de la autonomía en la producción de enunciados: “No hay enunciado individual, jamás lo hubo. Todo enunciado es el producto de un agenciamiento maquínico, es decir, de agentes colectivos de enunciación”¹²².

118

Ibídem

119

Ídem. P 42

120

Ídem P76

121

“El concepto de agenciamiento es introducido, por Deleuze y Guattari en Kafka; Por una literatura menor (1975, con la finalidad de comprender el funcionamiento inmanente de la máquina literaria, es decir, de que la forma de la enunciación y los enunciados (lo que es dicho) se relaciona con el estado de las cosas (lo que es hecho), y ambos constituyen el Real (desde el Anti-Edipo, de 1972) como la producción maquínica del deseo” ZAGALO PEREIRA, G: *La pragmática de la doble naturaleza del agenciamiento en Deleuze y Guattari*. Madrid 2009. Revista de la asociación de alumnos de postgrado de filosofía TALES. N°2. Madrid 2009.

122

DELEUZE, G, GUATTARI, F: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia 2006. Ed. Pre-

El contenido y la expresión del agenciamiento se encuentran íntimamente relacionados pues las expresiones o enunciados producen *transformaciones incorporales* que se atribuyen a los cuerpos o a los contenidos, es decir, que las expresiones intervienen o se insertan en los contenidos.¹²³ Los autores lo expresan a través del siguiente ejemplo:

La transformación de los pasajeros en rehenes, y del cuerpo-avión en cuerpo-prisión, es una transformación incorporal instantánea, un mass-media act, en el sentido en el que los ingleses hablan de speech-act. Las consignas o los agenciamientos de enunciación en una sociedad determinada, en resumen, el ilocutorio, designan esa relación instantánea de los enunciados con las transformaciones incorporales o atributos no corporales que ellos expresan¹²⁴.

Los agenciamientos están constituidos también por líneas de desterritorialización que no presentan distinción entre forma y contenido sino que se componen de materias no formadas, fuerzas y funciones deestratificadas que los abren tanto a otros agenciamientos, como al llamado *Plan de consistencia o cuerpo sin órganos* que se define según los autores como “el cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o deestratificado, y a todo lo que circula en ese cuerpo”.¹²⁵ Una aclaradora descripción de este concepto, acuñado por Deleuze y Guattari inspirados en la literatura artaudiana, es la entregada por el profesor de filosofía Adam Salinas en su publicación *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? Aproximación ético política a Gilles Deleuze*, quien señala que el cuerpo sin órganos o plan de consistencia se opone a un plano de organización y desarrollo y esto lo efectúa en tres niveles: El primero es el organismo, la relación establecida con el cuerpo. La segunda es la significación, las representaciones, los valores, los significados en los cuales nos organizamos. La tercera, la subjetivación, que según Deleuze, no tiene que ver con el sujeto, sino con la producción de modos de existencia, de la individuación, particular o colectiva, que caracteriza un acontecimiento. Modos de pensar, sentir

Textos.P47

123

Idem P 92

124

Idem p 86

125

Idem P 51

y actuar relacionamente que se caracterizan por estar en continua transformación.¹²⁶

En el primer nivel, el del organismo, Deleuze pone como ejemplos el cuerpo del drogadicto, del esquizofrénico, del masoquista, siendo estas, prácticas de experimentación con el propio cuerpo que lo desorganizan y “desfuncionalizan” o más bien lo “desnormalizan” y eso da la posibilidad de reconstruirlo no solo en términos biológicos sino éticos y estéticos. El segundo nivel o estrato de la significación es comprendido como una práctica que consiste en asumir ciertos significados, representaciones y valores en la constitución de la identidad que determinan el “creerás, verás, sabrás de esta particular manera”¹²⁷ de cada individuo. La propuesta deleuzeana consiste en desestratificar la significación y subvertir los campos semánticos a partir de la creación de nuevos conceptos y matices que aboguen a favor de una nueva constitución del pensamiento. En el caso del tercer estrato de la subjetivación Deleuze arremete con fuerza contra el psicoanálisis en su tarea de interpretación del inconsciente. Para Deleuze no se trata de interpretar sino de producir inconsciente, y esta producción es única e individual de cada sujeto, no existen moldes preconcebidos. El estado de la subjetivación alude a la lógica a través de la que, el ser humano, se constituye como yo en el ámbito social. Para ejemplificar el autor señala la diferencia existente entre el comportamiento de los individuos en una formación de masa donde la jerarquía oscila entre el jefe y la multitud pasiva o la de manada donde el sujeto conserva buena parte de su autonomía, los roles y funciones son variables, al igual que la posición de los individuos en la colectividad. En la segunda formación el sujeto siempre se encuentra en un estado límite, periférico, siempre en atención y negociación con el colectivo.

Es necesario, eso sí, acceder a estos estados límites con prudencia y consciente de su carácter transitivo. Al respecto Deleuze señala:

Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; también hay que conservar

126

LEE TELES, A: *La mutua apropiación entre los procesos de subjetivación y el acontecimiento*. Texto publicado en: Muniz, A.(comp), *Intervenciones en el campo de las subjetividades. Las prácticas en las fronteras*, Ed. Psicolibros, Montevideo, 2009

127

SALINAS, A: *¿ Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? Aproximación ético política a Gilles Deleuze*. Revista de filosofía Hermenéutica Intercultural. N° 12.Chile.2002

pequeñas provisiones de significancia y de interpretación, incluso para oponerlas a su propio sistema cuando las circunstancias lo exigen, cuando las cosas, las personas, e incluso las situaciones os fuerzan a ello; y también hay que conservar pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante.¹²⁸

De cualquier forma Deleuze con su lógica para experimentar las multiplicidades “nos ofrece intersticios, es decir lugares o entre-lugares en los cuales vivir la vida según el particular sentido que podamos producir; intersticios, eso sí, no probados ni seguros, sino experimentales y riesgosos; intersticios de resistencia”¹²⁹

Para hacer un desglose de las características operativas del rizoma los autores plantean 6 principios fundamentales:

1° y 2° Principio de conexión y heterogeneidad:

Según este principio cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro y debe serlo, las dimensiones biológicas, políticas, económicas, culturales entre otras se interconectan y producen fenómenos que las transforman.

Vale decir, que la disposición de los acontecimientos no sigue un ordenamiento lineal o secuencial, sino interactivo. Un ejemplo cotidiano muy interesante aunque relativo (pues solo establece relaciones textuales) es el hipertexto. Este consiste, en la organización y recuperación de información textual mediante enlaces que asocian palabras, enunciados o documentos completos con relaciones a otras partes de un documento o a otros documentos.¹³⁰

128

DELEUZE.G, GUATTARI, F: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia 2006. Ed. Pre-Textos. Pág. 165.

129

130

El término hipertexto hace referencia a la organización y recuperación de información textual mediante enlaces que asocian palabras, enunciados o documentos completos con relaciones a otras partes de un documento o a otros documentos. MOSCOSO, Purificación (1990). “Sistemas de hipermedios: desarrollo y configuración”.. Revista española de documentación científica. Vol. 13Nº (3-4) España.1990. Pag.824.

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos¹³¹.

Este principio pone en crisis la separación sujeto-objeto al hablar de la interdependencia de las dimensiones. La idea de “sujeto” o de “objeto” pierde sentido en este modelo, puesto que ni el sujeto ni el objeto son identidades en sí mismas sino en relación con la otra y es esta relación la que le otorga existencia tanto al mundo, como a las subjetividades. En palabras de Ester Díaz: “como si alguien o algo pudiera ser sin otro, sin lo otro, sin los otros”¹³². Por tanto no existen identidades fundacionales, lenguas madres u orígenes, sino tomas de poder de lenguas, culturas y sucesos dominantes en multiplicidades políticas.¹³³

3° Principio de multiplicidad:

El principio de multiplicidad plantea que no existe sujeto ni objeto solo multiplicidades que poseen determinaciones, tamaños, dimensiones que al variar cambian su naturaleza, un agenciamiento es justamente un aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia de naturaleza al aumentar sus conexiones. No existe la unidad, un rizoma no está compuesto de puntos sino de líneas que hacen proliferar el conjunto, el número deja de ser un conjunto universal de elementos en una dimensión dada sino que es una multiplicidad variable según el número de dimensiones consideradas o variedades de medida.

No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida. La noción de unidad sólo aparece cuando se provoca en una multiplicidad una toma de poder por el significativo, o un proceso correspondiente de subjetivación.¹³⁴

131

DELEUZE.G, GUATTARI, F: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia 2006. Ed. Pre-Textos. P 13

132

DIAZ, Esther. *Para leer “Rizoma”*. *Entre la tecno ciencia y el deseo*, Editorial Biblios. Buenos Aires.2007.pp. 89-108

133

Ver en : DELEUZE.G, GUATTARI,F: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia 2006. Ed. Pre-Textos. P13

134

Idem. P14

4° Principio de ruptura asignificante

Frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o las atraviesan, un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras.¹³⁵

Los autores sitúan como ejemplo de este principio al desplazamiento de las hormigas que independiente de donde sea cortado, no cesa de reconstituirse. En el rizoma existen líneas de segmentaridad organizadas, estratificadas, significadas y territoriales, pero también, líneas de fuga, de *desterritorialización*, que producen rupturas en el rizoma. Sin embargo desde estas líneas de fuga siempre pueden surgir organizaciones que re estratifican el conjunto. “los grupos y los individuos contienen microfacismos que siempre están dispuestos a cristalizar”¹³⁶

Por las características anteriormente mencionadas el rizoma se caracteriza por ser un modelo antigenealógico por el sinnúmero de alianzas que se efectúan en forma de comunicaciones transversales, a partir de la alianza, el contagio, la empatía. Según los autores, se ha demostrado que a nivel de estructuras moleculares, tienen cabida esta clase de asociaciones, dando cuenta de ello, los diversos estudios acerca de la transmisión de material genético a través de los virus u otros procedimientos, como, por ejemplo, las fusiones de células procedentes de especies diferentes.

5° y 6° Principio de cartografía y calcomanía

Como se mencionaba anteriormente, un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo, es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda. Para los autores el eje genético o la estructura profunda son, ante todo, principios de calco hasta el infinito, el rizoma en cambio es definido como un mapa que puede estar continuamente interviniéndose y cambiando.

Calcar remite siempre a un asunto de competencia, algo debe ser reproducido exactamente

135

Idem. P15

136

Ibidem

como lo que *es*, en cambio el mapa supone una performance, una experimentación que actúa sobre lo real.

Contrariamente al psicoanálisis freudiano, que ajusta cada deseo y enunciado a un eje genético o a una estructura sobrecodificadora, y saca hasta el infinito calcos repetitivos de los estadios en ese eje o de los componentes de esa estructura, los autores rechazan cualquier idea de fatalidad calcada, sea cual sea el nombre que se le dé, divina, económica, estructural, hereditaria¹³⁷.

Sin embargo, esto no significa que no exista dentro del rizoma espacios de calco o mimesis, los autores llaman a “volver a conectar los calcos con el mapa” y aluden a que el rizoma tiene múltiples entradas y una de esas entradas puede ser el calco:

Así a menudo, uno se verá obligado a caer en puntos muertos, a pasar por poderes significantes y afecciones subjetivas, a apoyarse en formaciones edípicas, paranoicas, o todavía peores, como territorialidades rígidas que hacen posibles otras operaciones transformacionales.¹³⁸

De esta forma Deleuze y Guattari destacan las múltiples operaciones que pueden producirse en el interior del rizoma, donde la producción puede darse a través del calco pero que también puede operar como liberador de estos modelos (jerárquicos, significantes y subjetivados), a partir de formas alternativas, lúdicas, mímicas y gestuales, de producción de sentido. Al respecto afirman:

Un rasgo intensivo se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan, y la hegemonía del significante queda en entredicho.¹³⁹

138

Ídem P 20

139

Ibídem

CAPÍTULO 3

Aplicación del modelo rizomático a la puesta en escena teatral

El espacio nace de una anarquía que se organiza

Antonin Artaud.

La aplicación del modelo rizomático en la puesta en escena se llevará a cabo a través la aplicación de los 4 principios del modelo a los componentes de la puesta en escena: dramaturgia, interpretación, composición musical, diseño integral y dirección teatral. Esto se realizara a partir de la estructuración de una metodología de trabajo por sesiones donde cada principio será aplicado a todas las aéreas (ver esquema página siguiente). Cabe señalar que esta es solo una de las múltiples posibilidades de aplicación del modelo que se podrían llevar a cabo en la puesta en escena, que dependerá a su vez, de la aplicación singular que el investigador determine. En este caso particular, la aplicación de los principios se hará de la siguiente forma:

1º y 2º principio de conexión y heterogeneidad: Ejercicios sinestésicos y de cruce disciplinar.

3º principio de multiplicidad: ejercicios disciplinares específico correspondientes a las áreas: Actuación, danza, artes visuales, música y dirección.

4º principio de ruptura asignificante: Ejercicios que integren el azar, el inconsciente, y la intuición (escritura automática, técnicas surrealistas).

5º y 6º principio de cartografía y calcomanía: Se realizarán ejercicios de sobre escritura entre los que se encuentran el palimpsesto, el collage, la transformación o transposición, la parodia etc.

Esta organización se encuentra descrita en la siguiente tabla:

1. Aplicación general por áreas

	Dramaturgia (literatura)	Dirección (organización espacio-temporal)	Interpretación (Actuación, Danza)	Espacios Sonoro (Música)	Diseño Integral (Artes visuales)
Interconexión y heterogeneidad	Ejercicios sinestésicos y de cruce disciplinar	Ejercicios sinestésicos y de cruce disciplinar	Ejercicios sinestésicos y de cruce disciplinar	Ejercicios sinestésicos y de cruce disciplinar	Ejercicios sinestésicos y de cruce disciplinar
Multiplicidad	Trabajo técnico disciplinar específico 1. Recolección y puesta en común de textos y temas de interés del grupo.	Trabajo técnico disciplinar específico Ejercicios sobre la composición de las imágenes desde múltiples perspectivas. Ej: Jean Luc Godard Peter Greenaway	Trabajo técnico disciplinar específico Actuación. Cuerpo-Voz-Emoción Danza. Equilibrio-Resistencia-Relajación-Elementos coreográficos.	Trabajo técnico disciplinar específico Solfeo Rítmico Vocalización Trabajo Coral	Trabajo técnico disciplinar específico Dirección de Arte Creación audiovisual.
Ruptura asignificante	Azar, Inconsciente y Aleatoriedad Ej. 1. Escritura automática 2. Asociaciones 3. Lluvia de ideas	Azar, Inconsciente y Aleatoriedad Dirección múltiple.	Azar, Inconsciente y Aleatoriedad Improvisaciones.	Azar, Inconsciente y Aleatoriedad Técnicas de composición musical contemporánea. Atonalidad, inclusión de sonidos cotidianos.	Azar, Inconsciente y Aleatoriedad Azar Aleatoriedad Técnicas de composición surrealistas
Cartografía	Ejercicios Transtextuales Hipertexto- intertexto -paratexto- metatexto-architexto.	Ejercicios de manejo temporal (superposición, simultaneidad, flash back, quiebres, ucronía) Ejercicios de composición por estilos.	Ejercicios de interpretación divergente de personajes ya existentes. (históricos, teatrales, trabajados durante la sesión) Parodia, transformación, etc.	Ejercicios de estilo, variaciones sobre un tema.	Técnicas de composición surrealistas. Site específico.

3.1. Primer principio de conexión y heterogeneidad

Sinestesia y cruce disciplinar

Etimológicamente Sin (unión) Estesia (sentidos) implica unión de sentidos. Según la doctora en Bellas artes, María José de Cordoba y Serrano, la sinestesia es una condición neurológica que todos tenemos al nacer y que algunas personas mantienen a lo largo de toda su vida consistente en la capacidad de poder experimentar varias sensaciones simultaneas, provenientes de más de un sentido, en respuesta a un sólo estímulo sensorial.¹⁴⁰. Ha sido consignado su interés para el arte desde los simbolistas en adelante, a partir de la reflexión de Charles Baudelaire expuesta en su poema correspondencias (ver capítulo 1) y fue motivo de inspiración para la creación de obras donde se privilegiaba el cruce disciplinar. En este ítem se agruparán todos los ejercicios que tiendan a la asociación y el traspaso desde una dimensión expresiva a otra: construir melodías sobre la base de palabras, o imágenes provenientes de sonidos, aplicar conceptos musicales a operaciones plásticas y en resumen investigar el cruce como posibilidad de ampliar los sentidos y la profundidad en la elaboración de la obra. Para esto se ha convocado a un colectivo multidisciplinario de artistas, de tal manera que en cada sesión actores, bailarines, músicos y diseñadores realicen una investigación conjunta.

3.2. Segundo Principio Multiplicidad

Trabajo Técnico disciplinar específico.

Para aplicar este principio en la construcción de la puesta en escena, se trabajará con todo el grupo conceptos específicos de cada disciplina (Danza, actuación, música, artes visuales) de tal manera de compartir los saberes y promover su circulación mediante la observación, la acción y la reflexión, sobre las distintas perspectivas de enfrentar la expresión.

Propuesta de contenidos por disciplina:

140

CORDOBA DE SERRANO, M^a José: “La investigación científica de la sinestesia. Aplicaciones en las didácticas generales y específicas. Proyectos de innovación para la comunicación audiovisual”. Ed. Fundación Internacional artecittà. Granada. España.2009

Danza: Equilibrio, resistencia, relajación y dialogo corporal (*Contact*).

Actuación: Expresión y conciencia corporal. Proyección, presencia y verdad escénica.

Música: Reconocimiento de los parámetros musicales (altura, timbre, tono). Vocalización, trabajo coral y solfeo rítmico.

Dirección: Composición espacio-temporal, interacción de las artes.

Artes Visuales: montaje, plano, sonido, atmósfera

Literatura: Técnicas de creación surrealista y para la creación de textos.

3.3. Tercer principio de Ruptura Asignificante.

La aplicación práctica de este principio en la puesta en escena consistirá en la inclusión de fenómenos como la aleatoriedad y el inconsciente. Desde el punto de vista del diseño y la literatura técnicas artísticas como el surrealismo, dan cuenta de la utilización de estos conceptos en la elaboración de la obra. Entre estas se cuentan la escritura automática, el collage, el método paranoico crítico (Dalí), la tormenta de ideas, el cadáver exquisito, el frottage, etc. Estas técnicas se llevarán a cabo mediante ejercicios realizados durante los ensayos. Desde la dramaturgia se ha propuesto un guion escénico que tiene un carácter discontinuo, a partir de los quiebres y fragmentaciones efectuados en su marco estructural a partir del trabajo con sus relaciones transtextuales. Fuera de esto, cada unidad a su vez podrá cortarse en cualquier minuto dejando incompleto su desarrollo, el que podrá o no, retomarse durante el transcurso de la puesta en escena. De esta manera lo incompleto se torna una posibilidad de significación. La ruptura, la interrupción y la ausencia se convierten en una herramienta o recurso dramatúrgico en la producción de sentidos posibles. Desde la el punto de vista de la interpretación escénica, este guion podrá ser modificado a partir de la interrupción, con momentos de arbitrariedad, según circunstancias encontradas durante el proceso de ensayo. De esta manera la puesta en escena no obedecerá a un discurso o sentido único, sino que estará atravesada por rupturas que originaran a su vez nuevos sentidos. En relación a las búsquedas desde lo musical se buscará a su vez,

producir rupturas de la sonoridad de la escena a partir de la descomposición de sus distintos componente; como por ejemplo la variación sobre un determinado leit motiv o la búsqueda de diversos planos sonoros desde, por ejemplo, contraposición de un plano del sonido envolvente de una orquestación a un primer plano del detalle de sonidos cotidianos como el de las hojas de los arboles al moverse o el sonido de la presión que ejerce un lápiz sobre una hoja de papel al escribir..

3.4. Cuarto Principio. Cartografía

Esta operación, contraria a la mimesis, remite a la sobrescritura, a la deconstrucción y a la transformación de un objeto (texto, imagen, sonido) que modifica su sentido en relación al particular contexto de enunciación presente. La configuración de la propuesta de guion textual no obedece a principios como la linealidad o la causalidad sino que se estructura sobre la base de relaciones transtextuales. Esto se refiere a formas de vincular en texto tales como; la hipertextualidad, la intertextualidad, la metatextualidad, la paratextualidad y la architextualidad. Además de esto el guion estará concebido como un boceto a intervenir y modificar durante el proceso.

Desde el diseño se trabajará sobre la base del denominado *Site specific* que es la creación de una obra atendiendo a su lugar de emplazamiento específico de tal manera de intervenirlo sobre su materialidad presente. Grietas, pintura descascarada de las paredes, manchas de humedad y todo lo que el espacio tenga “escrito” previamente será intervenido originando distintos sentido a partir, por ejemplo, de técnicas surrealistas de sobrescritura como la decalcomanía, los estrechamientos, la cubomanía, el collage, entre otros.

Desde la interpretación se trabajará mediante ejercicios por sesión de interpretación divergente utilizando como mecanismo de transformación la Parodia, la caricatura, además de juegos grupales de condensación de varios personajes en uno o fragmentación de un personaje en varios.

Desde lo musical la cartografía será integrada a partir de ejercicios de estilo y variaciones sobre un determinado *leit motiv*.

3.5. Metodología de trabajo por etapas

El proceso de montaje se llevara a cabo durante tres meses. El primer mes dedicará a la experimentación sobre los principios metodológicos de la investigación, es decir a la aplicación de los principios del modelo rizomático al trabajo creativo y se investigarán las posibilidades expresivas del guion y del espacio escénico, a partir de las interpretaciones y propuestas que emerjan del trabajo con el equipo. Al finalizar este proceso se realizará la selección de escenas, definición de roles del elenco y los elementos del diseño y la música. El segundo mes se llevara a cabo el proceso de montaje para, en el tercer mes, llevar a cabo el periodo medio de ensayos, los últimos ajustes en la coordinación de los elementos significantes y los ensayos generales.

3.6. Metodología trabajo por sesión.

Por sesión se trabajará en base a ejercicios estructurados como en el siguiente ejemplo (Ver esquema página siguiente) durante la primera etapa de experimentación, correspondiente al mes uno. En los meses dos y tres se seleccionará una pequeña rutina de ejercicios por disciplina para constituir un entrenamiento transdisciplinario y se realizarán los ensayos particulares del montaje por escenas.

2. Ejemplo de sesión.

Contenidos	Objetivos	Actividades	Recursos	Observaciones
<p>Disociación Fluidez Dialogo.</p> <p>Equilibrio Resistencia Relajación corporal</p>	<p>Integrar nociones básicas del conjunto de disciplinas</p> <p>Desarrollo de confianza y fiato grupal.</p> <p>Desarrollo de la creatividad y la asociatividad.</p>	<p>Multiplicidad 20 min Danza Calentamiento (música) La menor superficie El actor objeto.</p> <p>Sinestesia 20 min Las mimosas bolivianas. Sinestesia Espacio sonoro interpretación. 10 min El escultor toca al modelo. diseño-interpretación. 10 min</p> <p>Ruptura asignificante 20 min Cadáver exquisito (literatura) que esperas del proceso.</p> <p>Cartografía 20 min Estrechamiento surrealista</p> <p>Comentarios y descanso 20 min</p>	<p>10 sillas Música ambiental Revistas. Diarios. Tijeras. Cartón, tetra pack. Cola fría.</p>	<p>Ejemplos de estrechamiento surrealista.</p>

3.7 Aplicación práctica de los Principios a la Puesta en escena

En este apartado se describe como son aplicados los principios del rizoma en la dramaturgia, dirección, interpretación, diseño sonoro e integral de la obra *En construcción* puesta en escena que integra danza, música cine y teatro, que se constituye como proyecto creativo final de la investigación de la aplicación de este modelo a la puesta en escena.

Aplicación general por áreas

I. Dramaturgia.

1º y 2º Principio de Interconexión y Heterogeneidad

GUION RIZOMÁTICO:

A partir del diálogo con los distintos miembros del grupo y colaboradores cercanos se elige una serie de textos de interés colectivo, con énfasis en la selección de autores de diversas procedencias geográficas y grupo etario, de distintos contextos político-sociales y de diversos estilos literarios. El resultado fue la elección de fragmentos de los siguientes textos:

1. *Que sucedió cuando Nora dejó a su marido o Pilares de la sociedad*. Esta obra creada por la escritora marxista y feminista austriaca Elfriede Jelinek en 1980, toma el personaje de Nora de la obra *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, y ficciona sobre lo que le podría haber ocurrido a la protagonista luego del final de la obra escrita por Ibsen. A través de un sarcástico recorrido, la autora expone la imposibilidad de la emancipación real de la mujer, mientras se mantengan intactas las estructuras de producción capitalista.
2. *Rey Liar* de Rodrigo García, esta texto de 1997 es una reescritura contemporánea de la tragedia de Shakespeare que indaga a partir de reflexiones cotidianas en la violencia estructural, la guerra y el exilio. Rodrigo García es un dramaturgo, director y escenógrafo español fundador de la compañía La Carnicería Teatro.

3. *Ángeles en América, una fantasía gay sobre temas nacionales*. Esta obra publicada por Tony Kushner en 1992, trata sobre la epidemia del Sida en el contexto político de Estados Unidos en 1985.
4. *Compro Fierro* Libro de poesía escrito por el joven poeta chileno Juan Carreño. De esta publicación se extraen tres fragmentos que describen, a partir de múltiples medios narrativos, cuadros de la vida en la población Santo Tomás de la Pintana en Santiago de Chile.

Estos fragmentos configuran la base dramaturgica que es apoyada por otros hipertextos provenientes de distintos géneros literarios. Desde la dramaturgia se utilizan extractos de la obra *Crave* (1998) de la escritora inglesa Sarah Kane y acotaciones de *La pasión de Penteselea* (1991) del dramaturgo y director mexicano Luis de Tavira. También se extraen citas provenientes de la narrativa, como es el caso de Yasunari Kawabata y Severo Sarduy. Asimismo fueron también integrados textos inéditos de la dramaturga y directora chilena Daniela Capona, indicaciones sobre el uso y precauciones del fármaco ansiolítico Valium y extractos de documentales televisivos.

3° principio Multiplicidad

A partir de los textos elegidos se realiza una investigación sobre las obras, sus autores y los temas tratados. Con este propósito se ejecutan diversas actividades que corresponden al trabajo técnico disciplinar específico del área de la dramaturgia, entre estas destacan:

1. *Ángeles en América*: Charla sobre VIH y su estigma en el contexto económico político y social de Estados Unidos en 1985. Dictado por la Docente Daniela Capona doctora en estudios hispánicos avanzados de la Universidad de Valencia por su tesis “*Escenas del cuerpo herido teatros y dramaturgias latinoamericanas sobre VIH/ sida*”.
2. *Compro Fierro*: Conversatorio con Luis Venegas filósofo de la Universidad de Chile, especialista en temas de infancia en situación vulnerable, con una extensa experiencia de trabajo en el Servicio Nacional de Menores. Además se realiza la revisión de dos

documentales *Hijos de fuego* producción anarquista chilena de 1998 realizada por Miguel Chacaltana y Rodrigo Salazar, y entrevistas inéditas a niños del río realizadas por Mario Aguilera y Rodrigo Salazar.

3. Lecturas de entrevistas y textos de los autores trabajados.
4. Revisión panorámica de los postulados del marxismo y el feminismo contemporáneo a través de la observación del seminario “la idea de la lucha de clases” del académico chileno Carlos Pérez Soto y de la lectura de ensayos de la filósofa posestructuralista estadounidense Judith Butler.

4º principio Ruptura Asignificante.

Como se plantea como exigencia por parte del Magister para esta investigación la composición previa de un guion, es complejo analizar cómo opera este principio en la dramaturgia, ya que fue el único espacio de la puesta en escena predeterminado y elaborado desde solo una de los integrantes del grupo de trabajo, sin embargo al relacionar textos y documentos provenientes de los diversos intereses de los participantes en un tiempo espacio específico, de alguna manera se puede considerar el azar como una de las variables utilizadas en su creación.

5º y 6º Principio de Cartografía y Calcomanía

Ejemplos de la aplicación de este principio en la puesta en escena podemos encontrar en las siguientes escenas:

1. PROLOGO. El origen.

En el prólogo de la obra, una escena pequeña e introductoria, la hipertextualidad se manifiesta a través del vínculo establecido entre el lenguaje acotacional de la primera escena de la pasión de Penthesilea de Luis de Tavira con la frase con la cual Lear destierra a Cordelia en la versión del *Rey Lear* de Rodrigo García. Otro recurso transtextual utilizado en este momento es el metatexto, ya que esta frase es enunciada por la actriz a manera de comentario: “*Liar dice: trazo una línea débil con tiza, repartiros el polvo*”

3. Fotografía. Prólogo. El origen

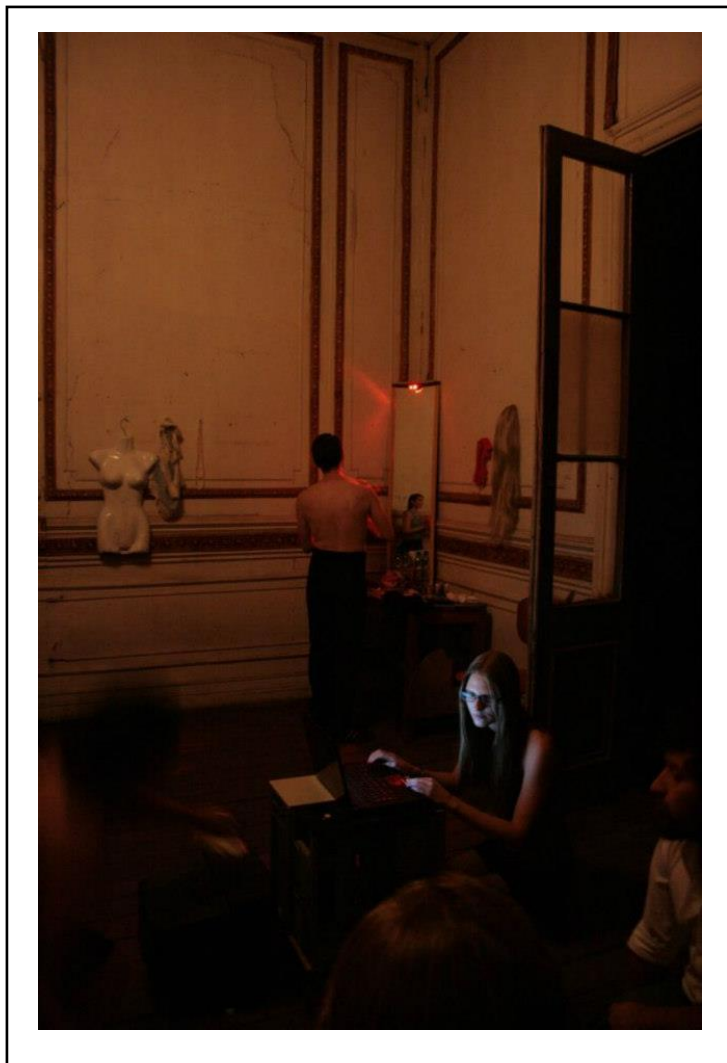


Fotografía: Liza Retamal

ESCENA 1. Siglo XX

Esta escena es donde de manera más evidente se exponen estas relaciones de copresencia de los textos, a manera de comentarios; “*Los efectos más comunes de las minas antipersonales...*” vinculados hipertextualmente con artículos periodísticos; “*Ted Kaczynski. De 1978 a 1995...*” que dialogan con interrupciones comerciales sobre el correcto uso del Valium “El valium viene envasado en forma de capsulas, tabletas y solución concentrada para tomar por vía oral...” además de establecerse vínculos intertextuales y paratextuales con Judith Butler, Jean Luc Godard, Yasunari Kawabata, Severo Sarduy, Tony Kushner y Daniela Capona.

4. Fotografía Escena 1. Siglo XX



Fotografía: Liza Retamal

II. Diseño integral

1º Y 2º principio de Interconexión y heterogeneidad

Tanto el diseño como la ejecución de sus tareas concretas (decisiones de diseño, pintura de paredes, construcción de los espacios, construcción escenográfica, compra de vestuarios y utilerías fueron realizados por todos los integrantes del colectivo a partir de la investigación realizada en torno a las principales temáticas de la obra. El diseño se compuso básicamente por dos espacios, la dirección de arte y la creación audiovisual, ambos, como podrá observarse en el tercer principio de multiplicidad estuvieron profundamente influidos por criterios y estímulos provenientes del resto de las disciplinas: textuales, plásticos, musicales de interpretación, etc.

3º principio Multiplicidad

DIRECCIÓN DE ARTE

Elección de la paleta de colores del vestuario y la utilería. Se define una paleta de colores distinta para cada espacio dramático, así para el *Rey Liar* por ejemplo, se utilizan preferentemente tonos tierras conjugados con detalles brillantes, en *El día en que Nora...* se usa predominantemente el blanco y negro en alusión al cine expresionista de los años 20, mientras que para *Ángeles en América* el color principal fue el Azul (tono Valium) en conjunción con el naranja fuerte.

Elección de una síntesis de elementos de vestuario: Una de las primeras decisiones del diseño fue la elaboración de vestuarios compuestos por la menor cantidad de elementos posibles, esta determinación obedece a la necesidad de que el tránsito entre un espacio y otro por parte de los intérpretes se efectuó de la manera más expedita posible.

Trabajo con basura tecnológica. El reciclaje es uno de los puntos importantes de la realización del diseño, lo que desemboca en la construcción de dos esculturas:

1. Vestido de cables y placas madres

Se realiza una escultura de un vestido de 1.90 mts. Compuesto por un armazón hecho de madera y policarbonato el que fue recubierto por una falda compuesta íntegramente por placas madres hiladas mediante cables de colores. Para la parte superior del vestido se utilizan también cables agrupados por color insertados en el policarbonato. Las fases de esta realización fueron las siguientes:

a. Construcción de estructura hecha de madera y policarbonato

b. Elaboración de falda de placas madres

-Desarme de computadores

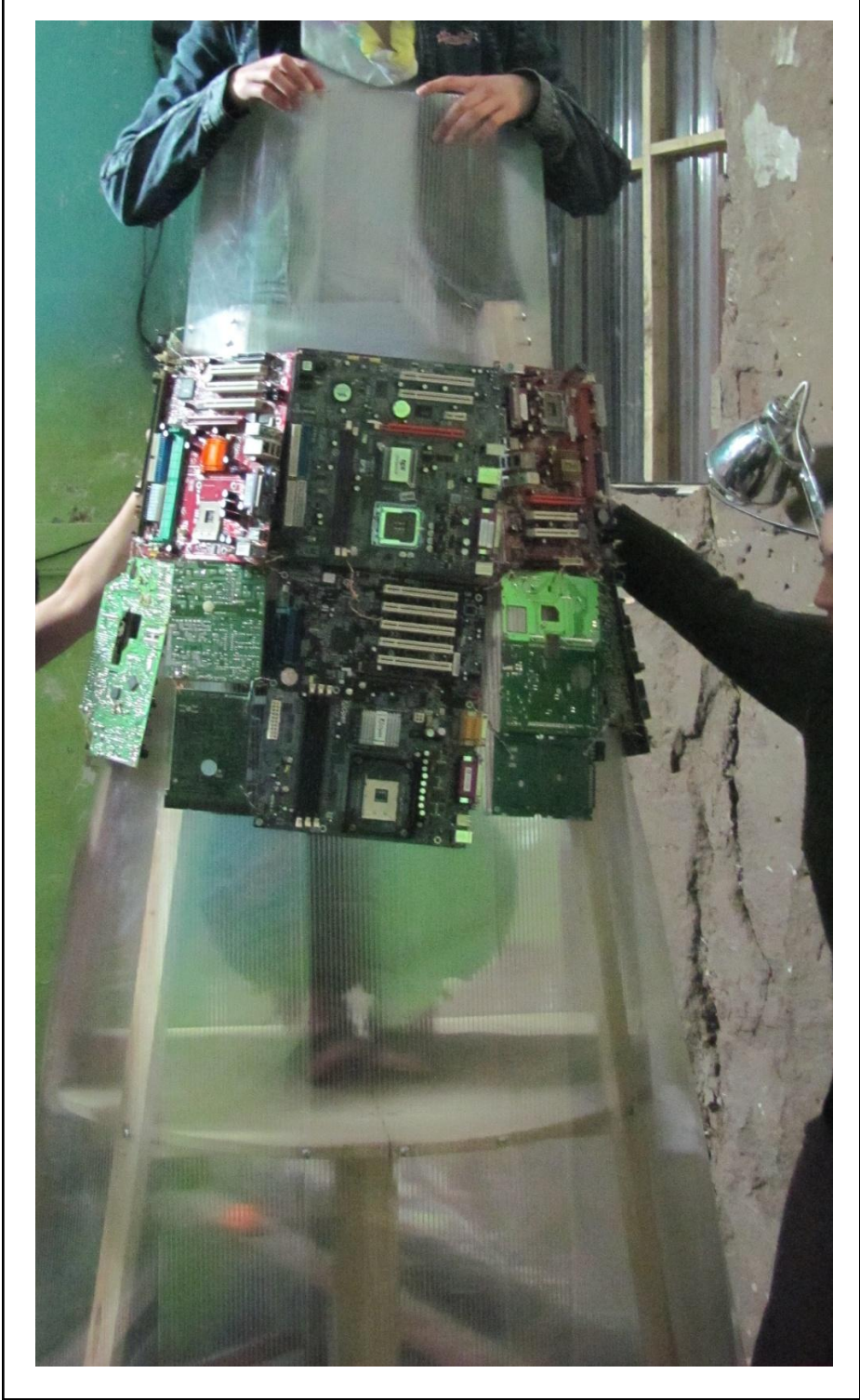
-Recolección de placas

- Separación por color

- Hilado de placas

- Adosado de placas a la estructura

5. Fotografía del adosado de placas a la estructura.



c. Corsé de cables

- Pelado de cables

- Separación por color

- Instalación de cables en la estructura

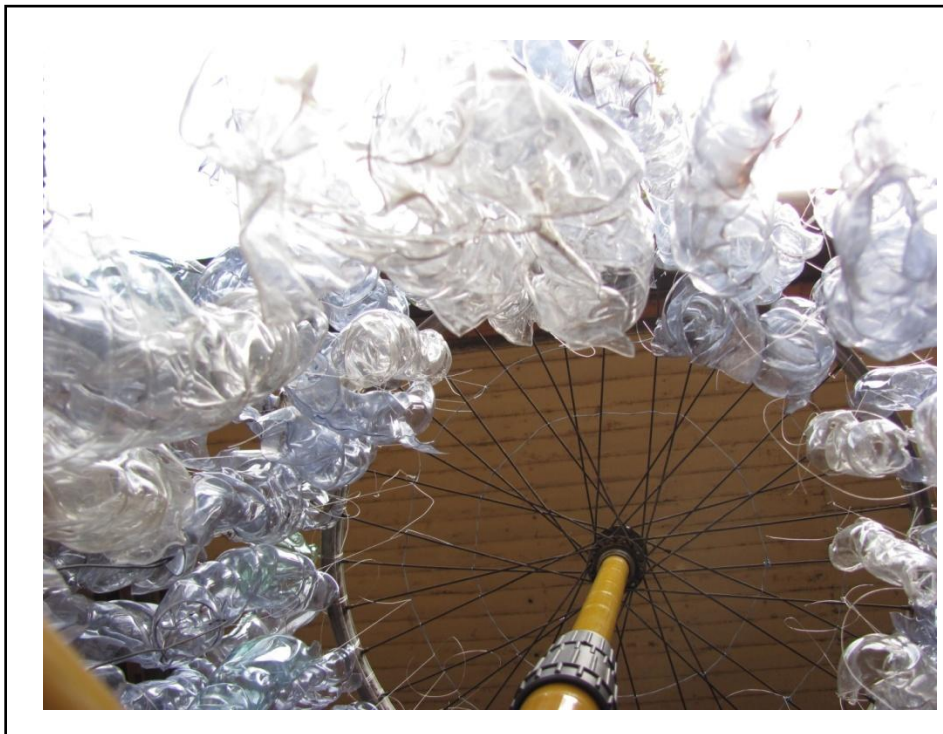
6. Fotografía vestido de cables y placas madres



2. Lámpara de lágrimas de botellas plásticas.

- a. Limpieza de botellas
- b. Corte de botellas
- c. Molde a fuego del plástico.
- d. Hilado con hilo de pescar
- e. Instalación de las lágrimas en una rueda de bicicleta.
- f. Acople de las cadenas.
- g. Colgado de la lámpara a techo

7. Fotografía de lámpara de lágrimas de botellas plásticas



CREACIÓN AUDIOVISUAL

Este espacio del diseño estuvo compuesto por dos realizaciones:

Proyecciones ESCENA 9. El Amor.

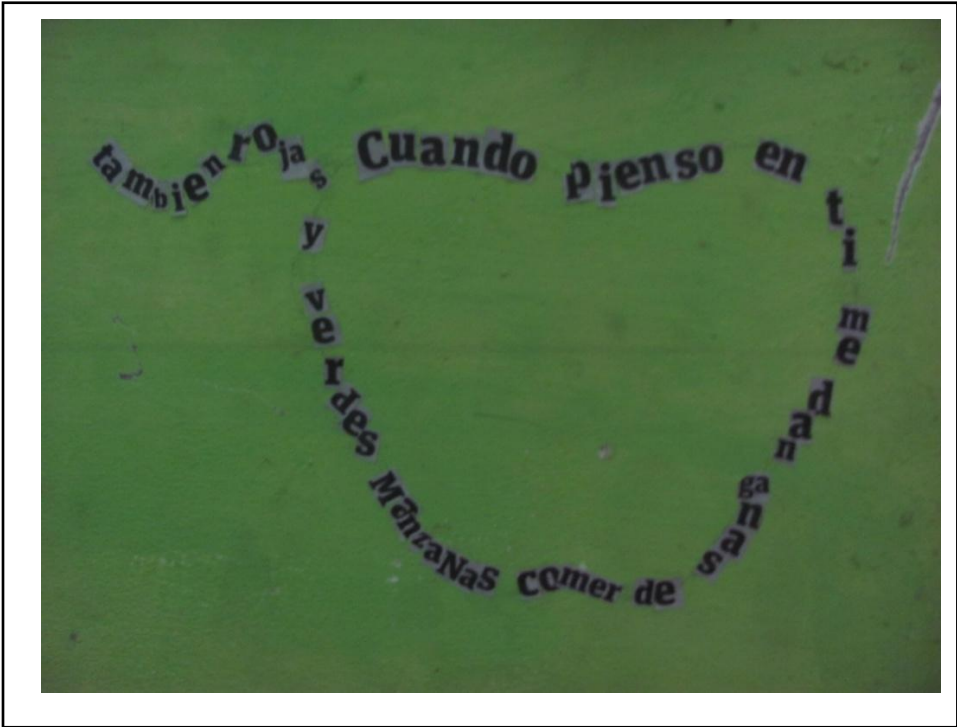
Para la composición visual de esta escena se recoge el caligrama (Texto transformado en imagen) como imagen fuerza y se trabaja la idea del texto de Sarah Kane proyectado sobre los cuerpos de los intérpretes. Esto se realiza a través de las siguientes etapas.

- Investigación y creación de caligramas.

8. Fotografía proceso. Sesión de caligramas.



9. Fotografías de ejemplos de caligramas creados



Selección de textos

Durante esta etapa se seleccionan colectivamente las frases de la obra *Crave* de Sarah Kane que se utilizarán en el montaje de las proyecciones, resultando la siguiente selección:

Y quiero jugar a las escondidas.

Y contarte lo que vi.

Y darte besos en la espalda.

Y tener mucho miedo cuando te enojas y se te ponga un ojo rojo y el otro azul.

Y gemir cuando este a tu lado y gemir cuando no esté a tu lado.

Desintegrarme cuando rías.

Preguntarte porque no me crees.

Y querer comprarte un gatito y sentir celos de él.

Y retenerte en la cama cuando te tengas que ir.

Aunque tú creas que no es serio.

Deambular por toda la ciudad pensando que sin ti está vacía.

Querer todo lo que quieres.

Pensar que me estoy perdiendo a mí mismo y saber que contigo estoy a salvo.

Decirte la verdad cuando en realidad no quiera.

Porque es hermoso aprender a conocerte.

Hablarte mal en alemán y peor en hebreo.

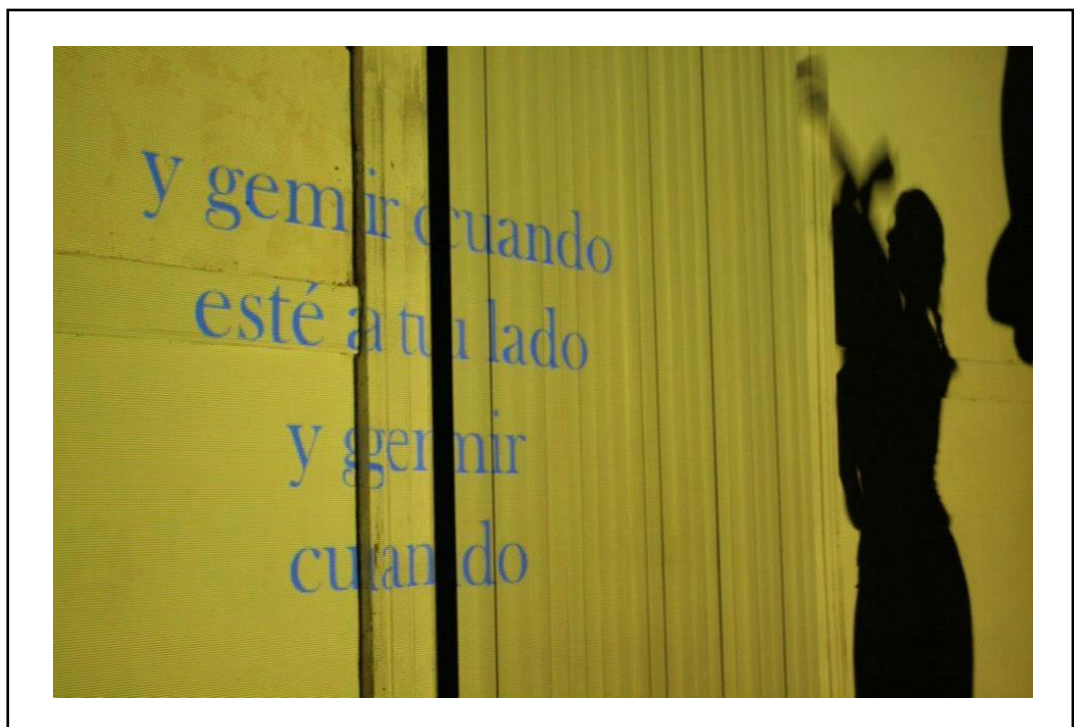
Te bañas/ Cuello / pies/ manos/ espalda/ ojos/ pelo/ piel/ oídos.

Cajas / madrugada / Duermes?/ Desearte/ Olerte/ Fumar/ Babear/ Tocarte/ Girasoles.

Selección de programa de edición

Luego de considerar la utilización de múltiples opciones se elige el programa PowerPoint de Microsoft Office ya que permite ser controlado con mayor facilidad en vivo, de tal manera que las proyecciones dialoguen de forma precisa con la escena.

10. Fotografía Escena 9. El Amor.



Fotografía: Liza Retamal.

-Selección de color.

Se utilizan 3 colores base de las proyecciones verde sobre texto blanco, naranja sobre texto azul y amarillo sobre texto negro, privilegiando la complementariedad del color y la claridad en la proyección de los textos.

11. Fotografía Escena 9. El Amor



Fotografía: Liza Retamal

- Selección de los momentos de aparición de los textos.

Se realiza una grabación de uno de los ensayos posteriores a la creación de la secuencia de danza contact por parte de los intérpretes, se revisa y se eligen los momentos más indicados para la aparición de las palabras. El criterio de esta decisión está determinado, por una parte, por los silencios corporales, pausas que permiten la toma de atención suficiente para la lectura por parte del espectador, además de privilegiar secuencias de movimientos que se encuentren en oposición con el texto proyectado.

- Selección de forma de los caligramas

Esta etapa se realiza también mediante la revisión del material audiovisual dándole preferencias a figuras que fueran dialogantes con las imágenes corporales propuestas por los intérpretes.

12. Fotografía Escena 9. El Amor.



Fotografía: Liza Retamal

REALIZACIÓN AUDIOVISUAL ESCENA 13. La Calma.

Esta realización corresponde al último fragmento de *Compro Fierro* de Juan Carreño inserto en la obra, se realiza una filmación sobre el tejado de una casa en la población José María Caro, comuna de Pedro Aguirre Cerda. Se fotografía el atardecer durante dos horas, con una medida de una fotografía cada diez segundos. Paralelamente se realiza un registro sonoro del lugar, y posteriormente se graba el texto de Juan Carreño:

*Conocí a la chica días antes
Del fin del mundo
Cristo había llegado hace tiempo
Y vivía en la Santo Tomas
Por esos días la gente andaba en la magia
Aplaudiéndose la cabeza*

*Éramos pura bulla
Vimos los supermercados transformarse en perreras
Y los carros de sopaipillas
En palomares
Solo alcanzaba para quedarnos escuchando árboles
Por esos días ya estábamos todos tan solos
Que ni nos dimos cuenta
Cuando de un sablazo
El cielo
Se nos rajo¹⁴¹*

Estos tres materiales luego se editan en conjunto dando lugar al video final, cuya síntesis tiene como objetivo que la cámara asuma la mirada subjetiva del protagonista.

4° Principio Ruptura Asignificante

Utilización del espacio contextual.

Los lugares escénicos fueron determinados por la materialidad del espacio y los objetos abandonados que allí se encontraban. De esta forma fueron acondicionados:

- a. Una tina de hierro blanca la cual fue repintada en su color original.
- b. Un refrigerador y una cocina antiguos de los cuales fue conservada solo la estructura exterior, vaciándolos de todos los elementos internos. De esta forma, se tornan mucho más livianos y amplios siendo funcionales para ser utilizados en escena.
- c. Tres mesas de madera utilizadas en la construcción de la casa, recubiertas con largos manteles blancos y utilizadas en la ESCENA 8. La Recepción de Weygang.
- d. Un cuadro de madera y tela azul de un barco en relieve utilizado en la ESCENA 2. Harper y el agente de viaje.

ESCENA 13 La Calma

En este fragmento ocurre un error que fractura la significación y que es integrado y utilizado. Mientras se capturaban las fotografías de esta realización audiovisual se produce un error en la captura, producido por el cambio de luz lo que

141

Carreño, J. *Escena Familiar*. Compro fierro (Pintana Jop). Ediciones Lagartiga. Monte Patria.2007

genera un salto en la edición. Esto fue incorporado como un elemento de quiebre y armonizado con un fragmento del relato “*cuando de un sablazo el cielo se nos rajo*” integrando el error a la secuencia

5º y 6º Principio de Cartografía y Calcomanía

La utilización de este principio de sobre escritura en el diseño puede detectarse en los siguientes espacios:

“El día en que Nora...”

Para la composición visual de estos fragmentos se utilizan diversas influencias cinematográficas, tales como la visualidad de David Lynch, Fritz Lang, Terry Guillian entre otros. Para el personaje de Eva y Nora además se utilizaron referentes pictóricos y fotográficos como Anselm Kiefer y Marcel Maren además de fotografías digitales pertenecientes a la colección del artista digital armenio Նարեկ Թումսյան.(2012)

Prologo. El origen

Se trabaja a partir las siguientes citas pictóricas y fotográficas:

- a. La Nave de los locos (1503-1504) El Bosco.
- b. El Argo(1500-1530) Lorenzo Costa
- c. Los argonautas (1950) de Max Beckmann.
- d. Además de una serie de fotografías digitales perteneciente a la colección de Նարեկ Թումսյան. Armenia. 2012.

ESCENA 1 Siglo XX.

Aquí se trabajó fundamentalmente en la investigación de diseños realizados sobre reciclaje para la construcción del vestido y la lámpara de lágrimas. Estos fueron encontrados a través de una búsqueda en la web en páginas tales como: <http://lafactoriaplastica.com/>, <http://www.ecologismo.com>, entre otras.

ESCENA 2 Harper y el agente de viaje.

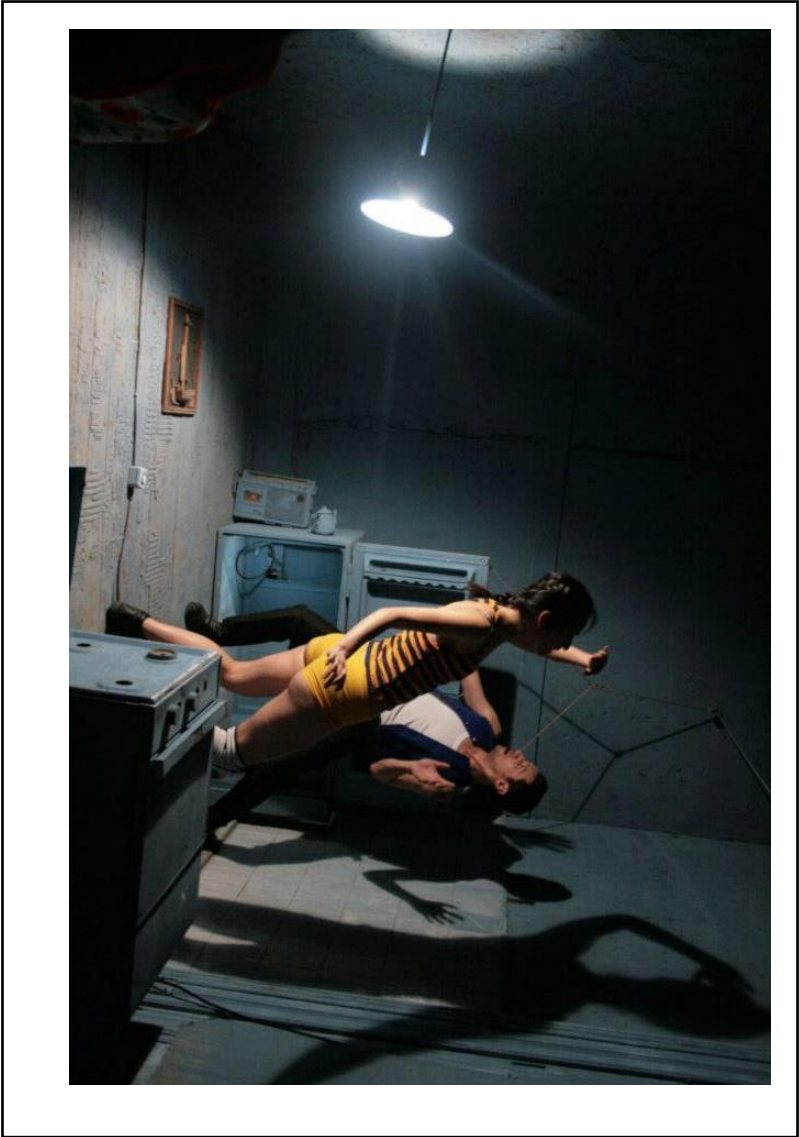
El procedimiento cartográfico utilizado en este fragmento es el uso de una operación propia del cine que consiste en colocar la cámara en un ángulo invertido de tal manera que veamos el plano al revés. Esta técnica es utilizada en el video *Weitless* realizado en 2007 por Erika Janungen y fue modificado en la puesta en escena para trasladar este recurso a la teatralidad. De esta manera lo que se invierte no es el ángulo de la cámara si no la distribución de los objetos de la habitación produciendo un espacio “dado vuelta” y contribuyendo al desequilibrio de Harper que plantea el texto.

13. Fotografía Escena 2. Harper y el agente de viaje.



Fotografía: Liza Retamal

14. Escena 2 Harper y el agente de viaje. Inversión de la fotografía



Fotografía: Liza Retamal

Interpretación Danza

1º y 2º principio Interconexión y Heterogeneidad

ESCENA 3 La Fábrica.

Textos transformados en movimiento.

Cada uno de los intérpretes elige cuatro frases de las obreras en la obra *“Que sucedió cuando Nora...”* de Elfriede Jelinek en las cuales estos personajes describen su trabajo, por ejemplo:

“Veinte minutos después entro por el portón y marco ficha. En la entrada queda mi segundo yo, el que le pertenece a la patronal”

“A las seis y media entra en acción mi máquina, el espacio de mi trabajo”

“A las siete en punto comienzo a ser nadie”

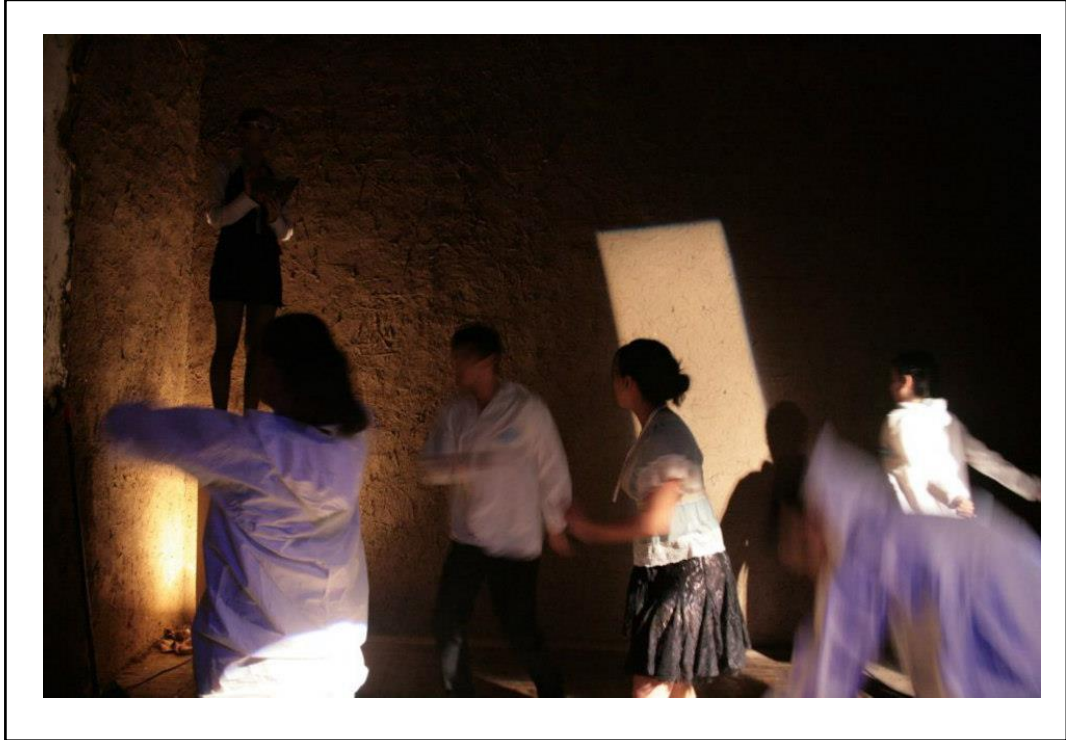
“A veces cuando quiere, la maquina te corta en pedacitos”

A partir de estos fragmentos, los intérpretes construyen una secuencia de cuatro frases de movimiento. Esta frase grupal de 16 movimientos simultáneos es posteriormente coreografiada. Luego se realizan sesiones en las cuales se hacen ajustes para pulir cada movimiento y trabajar los estacatos, se ensaya rítmicamente el acople con la sonoridad y se generan variaciones, repeticiones y coros de movimiento y texto:

“Los empleados deben estar en condiciones de desplegar libremente su creatividad y fantasía, motivación.”

De esta manera, a través de esta operación sinestésica se traslada el discurso de las obreras sobre el trabajo a una práctica corporal que lo reproduce escénicamente

15. Fotografía Escena 3. La Fábrica.



Fotografía Liza Retamal

ESCENA 9. El Amor

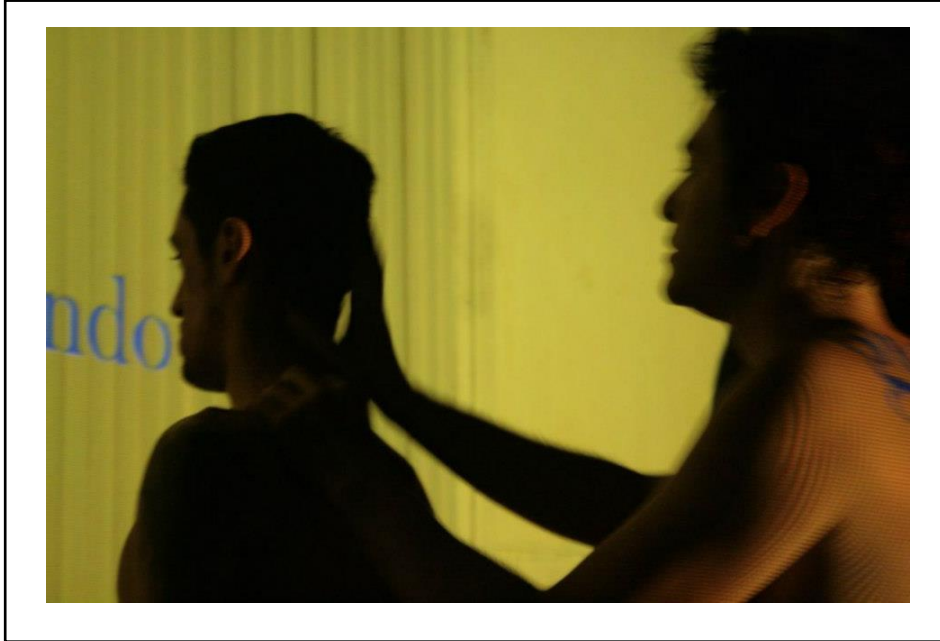
Se extraen algunos fragmentos del texto *Crave* de Sara Kane los cuales son transformados en secuencias de movimiento en parejas en lenguaje de danza contact. Estas secuencias constituyen la base coreográfica de esta escena.

*(...) y tipiar tus cartas y llevar tus cajas y reírme de tus
paranoias y regalarte discos que nunca escucharás y ver
películas buenísimas y ver películas malas y quejarme del
programa de radio y sacarte fotos mientras duermes y
levantarme para prepararte el café (...)*¹⁴²

16. Fotografía Escena 9. El Amor.

142

KANE, S: *Crave*; 4:48 Psicosis: Ediciones Artes del Sur., Buenos Aires.2005.



Fotografía Liza Retamal

3° principio Multiplicidad

Este principio en el área de la danza se traduce en una serie de realizaciones coreográficas atendiendo a los contenidos específicos disciplinares de equilibrio, relajación, resistencia y diálogo corporal

ESCENA 16. Musical.

Realización coreográfica a través de la operación de la parodia del estilo de los musicales clásicos.

ESCENA 9 el Amor

Extracto de danza afro interpretado por una de las cineastas con 8 años de experiencia en este estilo de danza.

ESCENA 3. La Fábrica.

Realización coreográfica individual integrada rítmicamente en una única coreografía grupal.

ESCENA 9 El Amor.

Realización coreográfica en lenguaje de danza contact en pareja y grupo.
4º principio Ruptura Asignificante.

No se registra

5º y 6º principio Cartografía y Calcomanía

ESCENA 16. Parodia del género musical.

El discurso de resistencia expuesto por el payaso en el Rey Liar es puesto en tensión escénicamente al ser presentado como un espectáculo, lo que contribuye a reforzar el extrañamiento y la incapacidad de transformación real de las condiciones existenciales que propone el monólogo:

*Y en el centro, como siempre un/ Pequeño núcleo de
riqueza/
Beneficios/ De todas partes corriendo/ Hacia el foco de
bienestar/Con las camisas / Salpicadas/ Sangre por todas
partes/Puñados de supervivientes/ Puñados de aturdidos/
Los tímpanos / Las manos rotas por completo/ Todos en la
carrera hacia el/ Centro/ (...)*

17. Fotografía Escena 16. Musical.



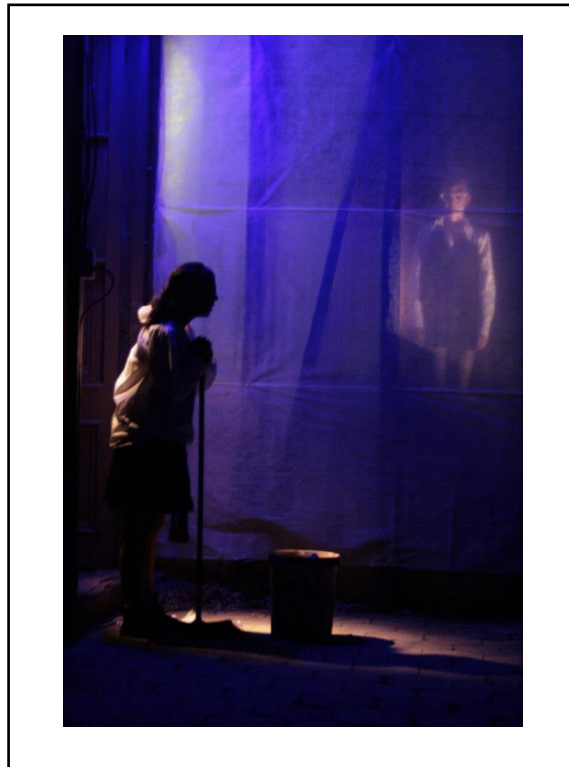
Fotografía. Liza Retamal

Interpretación Actuación

1º y 2º principio Interconexión y Heterogeneidad

Todos los integrantes del equipo de trabajo realizaron trabajo de interpretación actoral. De tal manera que combinaron sus saberes e intereses específicos en la construcción de roles en todos los momentos de la puesta en escena originando diversas modificaciones a la misma. Así por ejemplo en la *Escena 12 Cuarto de Baño* la imagen de Nora es construida por la cineasta que la interpreta vestida con un traje sadomasoquista dándole énfasis a la narración a través de medios visuales más que acciones físicas o estados anímicos que son elementos propios de la actuación tradicional. Así mismo los referentes para la actuación fueron también cuadros plásticos, videodanza, composiciones musicales y una serie de estímulos provenientes de las distintas disciplinas.

18. Fotografía Escena 6. Secretaria y Nora



Fotografía Liza Retamal

3º principio Multiplicidad

En relación a este punto es necesario apuntar que por la naturaleza del trabajo y las competencias del grupo, los intérpretes no construyeron personajes stanislavskianos sino que solo se seleccionaron elementos básicos de este método y la atención se centró, sobre todo, en que transitaran orgánicamente por los diversos espacios representacionales. Para esto se realizaron entrenamientos de desarrollo de la expresión y conciencia corporal además de trabajo sobre la proyección vocal.

Contenidos básicos trabajados según escena:

ESCENA 1 Siglo XX

- Comprensión de las ideas
- Proyección escénica
- Limpieza en el desarrollo de acciones físicas

ESCENA 2 Harper y Agente de viaje

- Proyección
- Diálogo escénico

ESCENA 4 La Barricada

- Circunstancias dadas
- Proyección vocal

ESCENA 6 Secretaria y Nora

- Circunstancias dadas
- Proyección y diálogo

1. ESCENA 7 Prior y Harper

- Diálogo y proyección
- Circunstancias dadas
- Secuencia de acciones

ESCENA 10 Weygang y el Ministro

- Comprensión de las ideas
- Desarrollo de acciones extracotidianas
- Situación dramática

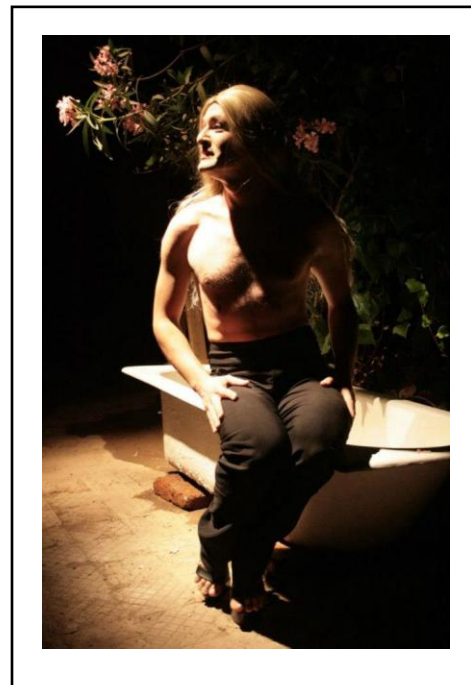
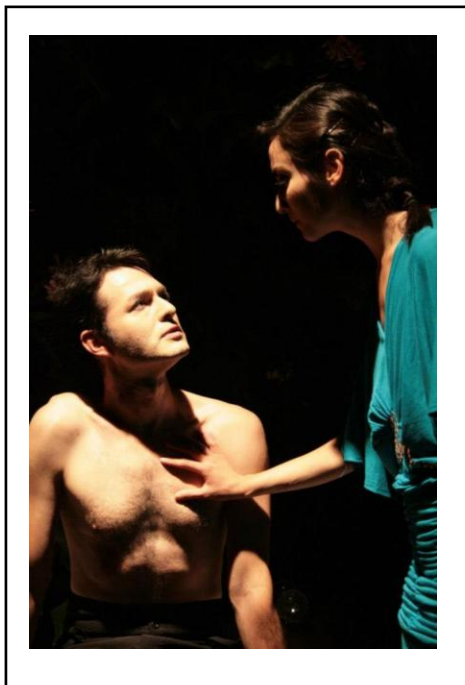
ESCENA 14 Apocalipsys

- Comprensión de las ideas
- Entrega y verdad escénica
- Proyección
- Resistencia física

ESCENA 16 Final

- Presencia y proyección escénica
- Comprensión de las ideas.

19. Fotografías Escena 7 Harper y Prior.



Fotografía Liza Retamal

4° principio Ruptura Asignificante

Durante el proceso de creación se utilizan técnicas de asociación y escritura automática como medio de acercamiento de los interpretes tanto a los roles que deben desempeñar como al contexto al cual del que provienen. Se realizan cadáveres exquisitos, lluvia de ideas y dinámicas asociativas.

5° y 6° principio Cartografía y Calcomanía

“Que sucedió el día en que Nora...” Este texto es, en su génesis, una cartografía realizada al personaje de Nora de la obra “Casa de muñecas” de Ibsen, en el cual la autora reinterpreta a este personaje situándolo en los años veinte y ficcionando lo que hubiera pasado con ella luego de abandonar a Torvaldo y sus hijos. En la puesta en escena realizada por este colectivo se efectúa una nueva operación cartográfica para acercar la problemática planteada en la obra de Jelinek a la práctica de la maternidad en el Chile contemporáneo, de tal manera de situarlo en un sistema capitalista avanzado y a las condiciones propias de la realidad latinoamericana, radicalmente distinta de la europea.

Dirección

1° y 2° principio Interconexión y Heterogeneidad

Dirección Múltiple.

Las decisiones sobre la perspectiva y temporalidad de la obra fueron alternativamente tomadas por los distintos integrantes del grupo desde sus distintos campos disciplinares, además se efectuaron trabajos grupales de composición de atmosferas sonoras, cambios de plano, entre otros. Este intercambio desemboca en la composición colectiva de las siguientes escenas:

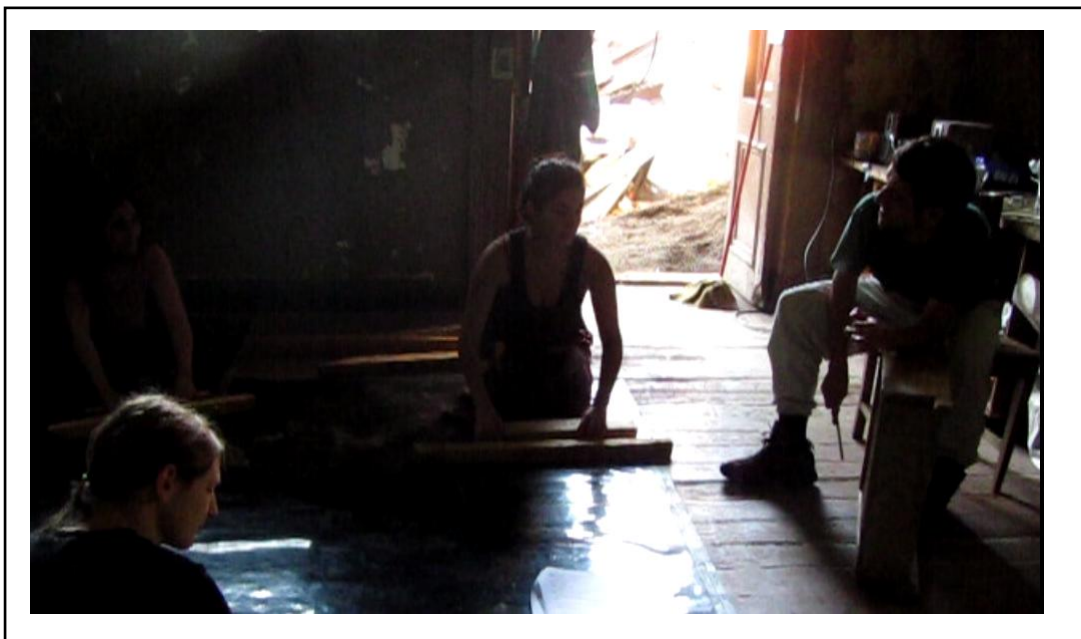
ESCENA 2 Harper y el agente de viaje

En este extracto, se cambia la perspectiva de la habitación, de la vertical a la horizontal. Este procedimiento se realiza a partir de las referencias de filmaciones en las cuales se da vuelta la cámara para generar el efecto del espacio al revés. Se investiga el traslado de este recurso a la teatralidad a partir de la composición de un espacio invertido.

ESCENA 3 La Fábrica

La música fue el punto de partida de este fragmento. Primero se realizaron improvisaciones donde todos los integrantes del grupo realizaron la percusión de distintos elementos que se encontraban en el espacio descubriéndose patrones rítmicos que luego fueron armonizados en una base construida digitalmente sobre la cual se agregaron los textos y la secuencia coreográfica.

20. Fotografía proceso de ensayos musicales



(De derecha a izquierda) María Fernanda Prieto (músico), Carolina Kuhlmann (cineasta), Valeska Duten (cineasta), Matias Guzmán (Actor)

ESCENA 4. La Barricada.

La perspectiva cinematográfica fue central en la decisión de situar al público dentro de la acción de la barricada, en vez de utilizar la perspectiva del espectador o la policía. Los intérpretes usando pequeñas linternas, neumáticos, palos y piedras recreaban la atmósfera de una barricada circulando por entre los espectadores.

ESCENA 11. Escena Familiar

Esta escena se constituye prácticamente en su totalidad por su dimensión sonora, se utiliza el baño de la casa (una estructura construida de material ligero para el montaje), y los espectadores escuchan el desarrollo de la escena desde fuera de la habitación. Los ruidos del interior y el trabajo vocal de la intérprete se constituyen como la visualidad de lo que sucede detrás de las paredes:

:

*Te di una oportunidad?
Te di una oportunidad?
Rehponde conchatumadre
Te di una oportunidad?*¹⁴³

ESCENA 16. Musical

En esta escena interactúan las disciplinas de diversas maneras, el texto original del *Rey Liar* Rodrigo García se transforma en la letra de la canción compuesta para esta escena, así también, las imágenes planteadas por el texto son integradas como base de la coreografía.

143

CARREÑO, J. Compro Fierro (Pintana Jop). Ediciones Lagartiga. Monte Patria.2007

21. Fotografía Escena 16. Musical.



Fotografía Liza Retamal

3° principio Multiplicidad

I. Sobre la composición de las imágenes

ESCENA 8 Recepción de Weygang.

Cambio de Plano.

La escena transita entre la perspectiva panorámica que tiene el público en el salón a un primer plano en los momentos de conversación íntima de los empresarios. Esto se realiza mediante el cambio de la iluminación abierta de la lámpara de lágrimas que abarca todo el espacio, a una cerrada producida por dos pequeñas linternas que manejan los intérpretes.

Espacio presentacional

En esta escena, al igual que en la escena 4, el público es integrado al espacio de la acción, en este caso una recepción empresarial, para este efecto el público es atendido en esta habitación a través de la entrega de champaña y cocadas de un color azul eléctrico a medida que van ingresando al salón, cual si fueran asistentes del evento.

22. Fotografía Escena 8. Recepción de Weygang.



Fotografía: Liza Retamal.

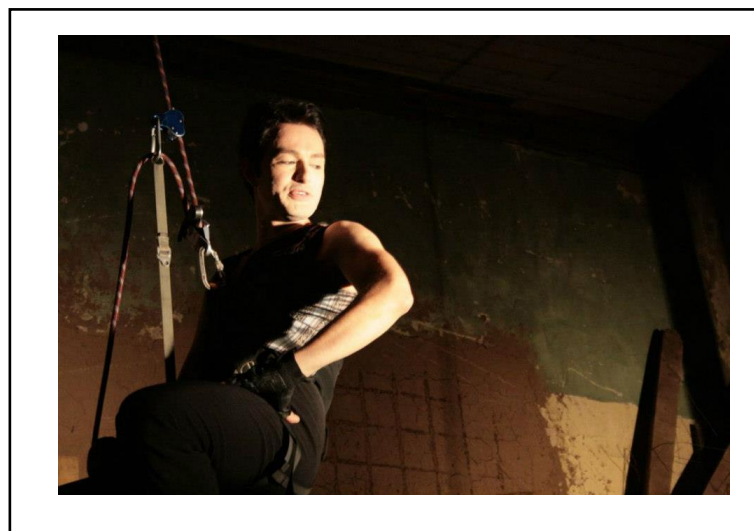
ESCENA 10 Ministro y Weygang.

En conjunto con los interpretados de este fragmento se determina que la negociación entre el ministro y el cónsul Weygang se desarrollará escénicamente como una ascensión a través de cuerdas hasta el techo de la casa, esto en combinación con la iluminación que realza las sombras y el trabajo corporal de los actores componen una imagen que asemeja a dos arañas recorriendo las paredes.

23. Fotografías Escena 10 Ministro y Weygang.



Fotografía: Liza Retamal



Fotografía: Liza Retamal

24. Fotografía Escena 10. Ministro y Weygang.



Fotografía: Liza Retamal.

Sobre el manejo Temporal

El tiempo de duración de las escenas no sobrepasa los ocho minutos, siendo en su mayoría cuadros de una duración de entre un minuto y medio y tres minutos. Esto le confiere a la puesta en escena una dinámica mucho más cercana a la cinematográfica que la teatral y más ligada a lo sensorial que a lo comprensivo.

4º principio Ruptura Asignificante

Publico escena familiar

En el estreno de la obra, ocurrió un desplazamiento de público inesperado. Durante los ensayos generales los espectadores solían moverse solo al ver encenderse la iluminación de los espacios, sin embargo en esta ocasión todos se desplazaron a ver la escena que no estaba iluminada pues fue concebida solo para ser oída, esto produjo dos situaciones:

1. Se devela la operación teatral efectuada por la músico al interpretar ambos roles.
2. En las funciones posteriores se utiliza el baño (Estructura de precarias condiciones construida solo para poder llevar a cabo los ensayos y funciones) lo que realza la precariedad que debía tener esta escena, de esta manera “lo imprevisto” resulta en un aporte a la puesta en escena.

5º y 6º principio Cartografía y Calcomanía

Variaciones temporales (simultaneidad, flash back, quiebres temporales)

1. Transición entre escenas

Saltos temporales

1.1 ESCENA 4 La Barricada a la ESCENA 5 Nora y la secretaria

En esta transición se produce un salto temporal que es vinculado a través de una cadena de acciones compartidas (Los estudiantes botan basura para hacer la barricada, basura que es

limpiada por Nora en la escena posterior). Este salto amplía las lecturas vinculadas a ambos cuadros. Al instalar a Nora, mujer, obrera como la figura que se hace cargo de la basura, se cuestiona la real transformación producida por acciones contra el orden público cuando los principales afectados por estas acciones son individuos de la misma clase.

1.2 ESCENA 13 a Calma a la ESCENA 14 El Apocalipsys.

La actriz que interpreta a “La Chica” corre desde el espacio de los estudiantes donde acaban de matar a uno de ellos, se quita la chaqueta y debajo de él se encuentra vestida como la secretaria de “*Que sucedió el día en que Nora*” desde este lugar emite un discurso de rebelión por parte de los mandos medios. Esta operación hace referencia a inexistencia del sujeto o del personaje (en el caso de la teatralidad) pensado como unidad, reflexión planteada por Deleuze. Lo que se mantiene en este fragmento, no es la subjetividad, sino un determinado discurso sobre la opresión a través de la toma de conciencia de un personaje (La Chica) que desencadena la reacción en otro (La secretaria), subjetividades que cohabitan el cuerpo de la interprete.

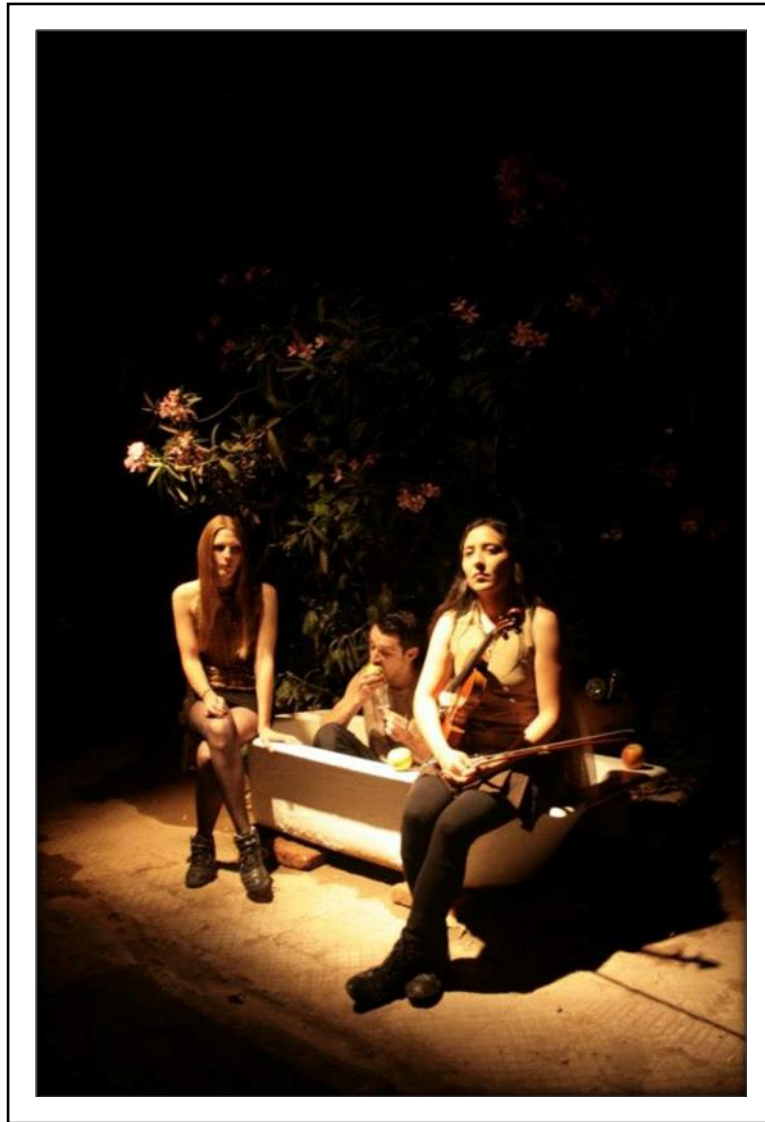
Espacio Sonoro

1º y 2º principio Interconexión y Heterogeneidad

PRÓLOGO. El Origen. Diseño sonoro.

El concepto de exilio del personaje de Cordelia es desplazado hacia el ámbito del espacio sonoro a través de la ejecución de un solo de violín que interpreta en fragmento del “Adagio de la Sonata n°1 en Sol menor” de Johann Sebastián Bach mientras suenan en formato digital los bombardeos de fondo.

25. Fotografía Escena 1. Prologo. El origen.



Fotografía: Liza Retamal

ESCENA 1. Siglo XX

Los intérpretes fueron desde el inicio trascendiendo sus respectivos campos disciplinares. En esta escena por ejemplo la bailarina (que luego ejecutará el personaje de Harper) interpreta *El dúo de las flores* en conjunto con la violinista, extracto de la ópera *Lakmè* de Léo Delibes. Para esta ejecución se hizo necesario tener sesiones fuera de los ensayos programados, para lograr la

cohesión musical que requiere la pieza. Estas sesiones fueron íntegramente dirigidas por la especialista en el área.

26. Fotografía Escena 1. Siglo XX.



Fotografía: Liza Retamal

ESCENA 2 Harper y el agente de viaje .

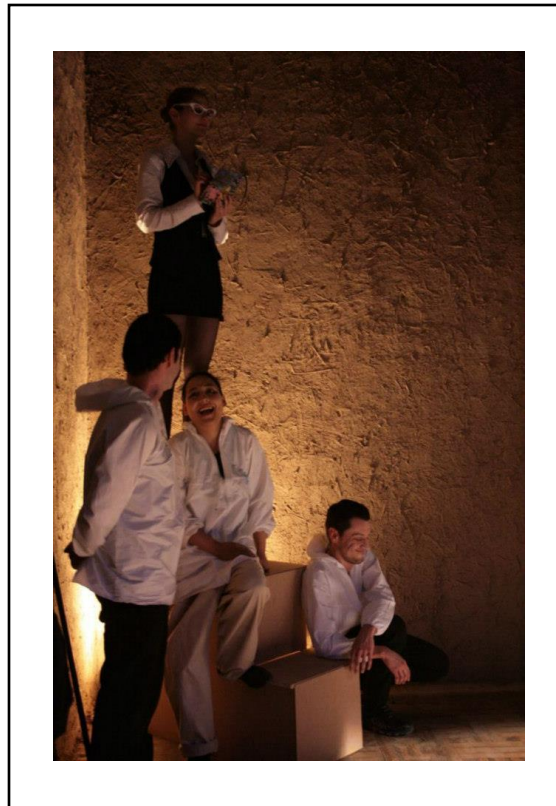
El concepto de desequilibrio es trasladado al espacio sonoro a través de la composición de una variación sobre *El dúo de las flores* que trabaja sobre sonido de campanas y distorsiones en el tempo, que producen la sensación de inestabilidad requerida por la escena.

ESCENA 3 La Fábrica

La sonoridad de esta escena se realiza a partir de las siguientes etapas:

- Improvisación sonora percusión (grupal)
- Armado de la base sonora de la escena.
- Digitalización y ajustes según un fragmento rítmico del *Gavilán*.
- Ensamble de base sonora, rítmica de la emisión de los textos y elementos coreográficos.

27. Fotografía Escena 3. La Fábrica



Fotografía: Liza Retamal

ESCENA 16. El payaso

Fases de la composición:

- Improvisación sobre motivos melódicos.
- Selección de un motivo.
- Lluvia de ideas y citas musicales.
- Transformación del texto del payaso del *Rey Liar* en canción.

28. Fotografía proceso de ensayos musicales.



María Fernanda Prieto (Músico).
Matías Guzmán Monardes (Actor).

3° principio Multiplicidad

1. Composición

Que sucedió cuando Nora dejó a su marido o Pilares de la sociedad Realización de cinco variaciones sobre el ballet el Gavilán. Tres de ellas son realizadas digitalmente a través del software musical Reason utilizado a través de un controlador midi, una cuarta a través de la percusión de un cajón peruano y la quinta como un arreglo para violín solo.

29. Fotografía Escena 9. El Amor.



Arreglos e Interpretación violín: María Fernanda Prieto.
Fotografía: Liza Retamal.

Ángeles en América. Tres variaciones sobre “*El dúo de las flores*”, la primera ejecutada en vivo por voz y violín, la segunda una variación digital que adapta las líneas melódicas de ambas voces a sonidos de campanas reforzando las armonías con sonidos penetrantes y desplazando el tiempo de las voces. La tercera variación es una grabación de la interpretación de Anna Netrebko y Elina Garanca.

30. Fotografía Escena 7. Prior y Harper.



Fotografía: Liza Retamal.

El rey Liar

La composición de este fragmento está compuesta por dos referentes musicales externos y una composición original:

PROLOGO El origen: *Adagio de la Sonata nº1 en sol menor* de Bach

ESCENA 16 Musical: Composición original.

FINAL Fragmento de los *Kinderszenen* de Robert Schumann interpretados por Marta Argerich.

ESCENA 1 Siglo XX.

Se realiza una mezcla sonora que hace un recorrido sonoro desde el 1900 hasta finales de siglo.

ESCENA 13 La Calma

Este espacio textual es abordado a partir de un registro sonoro realizado en la población José María Caro de la comuna de Pedro Aguirre cerda y las voces y acciones en vivo ejecutadas por los intérpretes.

2. Interpretación

Durante la obra se ejecuta la interpretación de las siguientes piezas.

1. Solo de violín *Adagio de la Sonata n°1 en sol menor* de Bach
2. Interpretación de “*El dúo de las flores*” para violín y voz de Leo Delibes.
3. Percusión de una variación del ballet *El Gavilán* en cajón peruano.
4. Solo de violín. Interpretación del ballet *El Gavilán* de Violeta Parra.
5. Interpretación del *Musical Escena 16*. Solista, coro y piano.

4° principio Ruptura Asignificante

Dúo de las flores.

En la digitalización del dúo de las flores se produjo por error un desfase en el tiempo de las voces, que fue un aporte para generar la atmosfera de desequilibrio que se buscaba.

5º y 6º principio Cartografía y Calcomanía

Ejercicios de estilo, variaciones.

Se utiliza el ballet *El Gavilán* como leit motiv de los fragmentos de “*Que sucedió cuando Nora..*” y se realizan 5 variaciones:

ESCENA 3 La Fábrica

El colectivo ejecuta una improvisación en clave de percusión. Esta, se digitaliza y estructura rítmicamente según un fragmento de *El Gavilán* constituyendo la base sonora de esta escena.

ESCENA 8 La Recepción de Weygang

Acá la variación compuesta sobre *El Gavilán* fue en clave de Dixieland estilo de Jazz propio de los años 20 (tiempo en el que la autora Elfriede Jelinek sitúa la acción) caracterizado por ser un tipo de Jazz hecho por blancos.

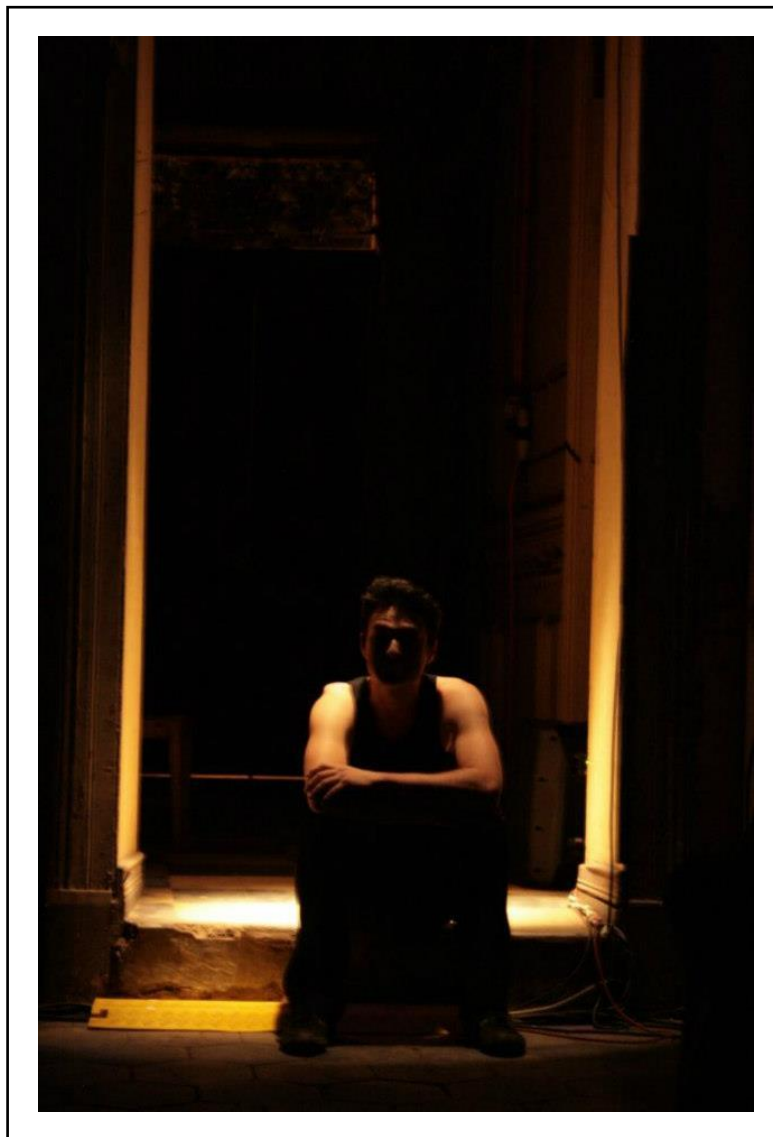
ESCENA 9 El Amor.

En esta escena pasamos del Dixie a percusiones sobre cajón peruano, que conserva la base rítmica del Dixie, pero señala un salto hacia atrás, a la génesis africana de este estilo. Sobre esta base se produce el baile de Nora también en clave afro. Posteriormente a eso se transita a la ejecución en violín del ballet *el Gavilán*.

ESCENA 10 Ministro y Weygang

En esta escena se realiza la última variación sobre *El Gavilán*. El Dixie se realenta y se le suman motivos electrónicos que contribuyen a aumentar la tensión de la escena

31. Fotografía Escena Final. Prior.



Fotografía: Liza Retamal

32. Fotografía Escena Final.



Fotografía Liza Retamal

3.8 Ficha artística y técnica.

Título	En Construcción
Compañía	TC Producciones
Dirección y Dramaturgia	Samanta Pizarro
Intérpretes	Valeska Duten Raimundo Estay Carolina Kuhlmann Matías Guzmán Belén Luarte María Fernanda Prieto
Producción	Tamara Molina
Duración	1.15 min.
Género	Transdisciplina (teatro, danza, música, cine)
Música original	María Fernanda Prieto
Diseño sonoro	Carolina Kuhlmann, Maria Fernanda Prieto, Samanta Pizarro.
Voz anciana y voz locutor	Helga Orth, Cristian Peralta.
Guía de público	Matías Power.
Realización audiovisual	Francisco Vera, Carolina Kuhlman, Valeska Duten, Mario Aguilera.
Diseño escenográfico y vestuario	Valeska Duten, Matías Guzmán, María Fernanda Prieto, Samanta Pizarro.
Diseño cartel y foto fija	Liza Retamal.
Diseño de iluminación	Raimundo Estay
Técnico de sonido	Alejandra Montecinos
Asistentes técnicos	Mauricio Avilés, Catalina Pizarro, Alen Pizarro.
Asesoría de la Investigación	Susana Cáceres, Alberto Kurapel, Daniela Cápona, Luis Venegas.

Necesidades técnicas y de montaje

Características del escenario (dimensiones y descripción espacio escénico) Espacio amplio y alto (14 mts. ancho x 20 mts. Largo x 4 mts. Alto. Aprox.) Se compone de 9 lugares de acción diferenciados a través de la luz y la escenografía más los lugares de tránsito entre las escenas y un espacio correspondiente al camarín de los actores.

Tiempo de montaje:

- a) montaje y dirección de luces: 6-8 horas
- b) prueba de luz, sonido y ensayo técnico: 2-3 horas

Tiempo desmontaje: 2.30 min

Iluminación

- 1 Power de iluminación de 12 canales
- 1 Power de iluminación de 6 canales
- 1 Consola de iluminación de 24 canales
- 10 par 64
- 5 par 16
- 3 Elipsoidales
- 3 Linternas táctiles
- 4 linternas de mano
- 1 Lámpara de lágrimas de material reciclado

Sonido (listado)

- 1 Mesa de sonido
- 2 Micrófonos inalámbricos con cables
- 2 Atril para parlante
- 2 parlantes
- 1 violín
- 1 teclado
- 1 cajón peruano

Equipo audiovisual (listado)

- 2 Proyectores data
- 2 Soportes de proyector data

Sinopsis

En construcción es un trabajo escénico experimental donde el teatro, la danza, la música y el cine, ponen en escena una red de textos contemporáneos tales durante el recorrido por un espacio en construcción.

Tipo de audiencia: Mayores de 14 años

CONCLUSIONES

Al revisar la experiencia del proceso de montaje, el material teórico, las grabaciones de los ensayos y al sostener variadas conversaciones con el equipo de trabajo, es posible reflexionar acerca de las distintas mecánicas que se producen a partir de la aplicación de los principios del rizoma que promueven el uso de dinámicas de interacción diversa en el contexto de producción de la puesta en escena contemporánea. Esto da la oportunidad de sacar conclusiones que pueden resultar un aporte para futuras investigaciones en el área.

La tarea de trabajar a partir de la diversidad es compleja desde múltiples puntos de vista. La escenificación de textos de autores de distinta procedencia significó para el colectivo tener que interactuar con sensibilidades a veces muy lejanas a la propia, lo que se tradujo en extensas jornadas de investigación grupal sobre el contexto social tanto de los autores como de sus obras, además de la revisión de material gráfico y audiovisual del mismo. Desde la dirección también fue un desafío, de tímidas acotaciones y comentarios al inicio del proceso se llegó a una toma de decisiones efectivamente colectiva en la constitución del montaje. Los intérpretes fueron capaces de trascender de manera relativamente heterogénea sus campos disciplinares y trabajar también conjuntamente en el espacio sonoro así como en el diseño. A continuación se efectuará un panorama de los resultados en la aplicación de los principios en la generalidad de la puesta en escena.

1er Principio de Interconexión y Heterogeneidad (Sinestesia y cruce disciplinario)

Este principio fue uno de los que generó las propuestas más interesantes a nivel escénico, en esto obró a favor el hecho de que todos los integrantes del equipo de trabajo poseían conocimientos en varios campos de desarrollo (actor-diseñador; bailarina-pedagoga; cineasta-socióloga, etc.) lo que facilitaba en gran parte, la comprensión del fenómeno transdisciplinario. Además se produjo una muy buena comunicación a nivel escénico por parte del grupo y se generaron vínculos afectivos que determinaron que todo el equipo se sintiera confiado y cómodo con el proceso de trabajo. Por otro parte, los acercamientos hacia campos disciplinares

desconocidos se efectuaron desde dinámicas lúdicas en las cuales el equipo se manifestó sumamente sensible y respetuoso con los aportes de todos.

2do Principio Multiplicidad

Una de las principales limitaciones de la investigación de este principio fue el tiempo, tres meses (que fue la propuesta inicial para el desarrollo del proyecto práctico) debieron alargarse a cuatro para profundizar en los temas, pero aun así, sin duda se requiere de más tiempo para ingresar en los contenidos técnicos de cualquier disciplina, esto se manifestó de distintas maneras según los campos disciplinares específicos. En el área de la actuación, danza e interpretación musical (artes interpretativas) asuntos como la proyección vocal y el trabajo sobre las emociones es un espacio que necesitó mayor desarrollo. Por otro lado, en el área del diseño sonoro e integral sucedió también que hubo una considerable parte del trabajo que realizaron los especialistas de forma solitaria por la complejidad técnica de sus contenidos, así que si bien el campo de las propuesta y las ideas para la composición fue elaborado grupalmente, el plano de la ejecución fue realizado en varios casos distintamente por los especialistas, lo que se constituye como un problema para un modelo que propone conexiones ajerarquizadas. Esto sucedía por factores de muy diversa índole: por una parte la falta de financiamiento de la investigación originaba que pese a la motivación del equipo, este tuviera la necesidad de ocupar su tiempo en trabajos remunerados que impiden la dedicación que requiere un estudio de esta naturaleza. Por otra parte también influyeron factores de personalidad, situaciones personales específicas y competencias culturales que establecían diferencias en las posibilidades de intervención en todas las áreas. Es necesario señalar que esto no me parece en ningún caso responsabilidad de los ejecutores específicos de este trabajo sino un síntoma de un sistema cultural donde prácticamente no existen medios de apoyo a la investigación artística y que promueve la desigualdad social justamente con el propósito de anular las vías de interacción del saber, puesto que el conocimiento compartido es una de las armas más potentes de resistencia frente a la acumulación de poder tanto económico como político.

Ruptura Asignificante (integración del azar, el subconsciente y aleatoriedad)

Este principio fue uno de los que proporcionó las instancias más lúdicas y distendidas del proceso tanto en el periodo de la realización de ejercicios como en los momentos posteriores, durante la construcción del montaje. Las técnicas surrealistas permitieron un acercamiento mucho más directo a ciertas temáticas complejas y los descubrimientos proporcionados por azar y error, abrieron dimensiones a las que hubiera sido imposible acceder a través de procedimientos intelectuales. El único problema en la aplicación de este principio es justamente lo que le da su mayor potencia, la dificultad de ser sometido a la sistematización.

Cartografía y Calcomanía

La aplicación de este principio permitió la integración del humor como instancia de develamiento de las contradicciones además de posibilitar el acercamiento de los distintos textos propuestos por la dramaturgia a las realidades específicas de enunciación del discurso, re contextualizándolo. También sucedió, en el caso de este principio, que fue una instancia que necesitó más tiempo de desarrollo, pues la sobreescritura exige un conocimiento más amplio que el requerido por la mimesis, probablemente porque es una estrategia más recientemente estudiada y que requiere la elaboración de un discurso crítico, que era muy complejo de asumir, al trabajar sobre autores que ya en sí mismos poseen este registro. Sin embargo, el montaje a partir de la aplicación de este, en conjunto con todo el resto de los principios, fue en sí mismo una operación cartográfica o de mapeo, ya que ningún elemento operó en su estado puro sino que siempre en relación con los otros.

CONCLUSIONES GENERALES

El todo es para todos en todos los lugares en todos los puntos

Giordano Bruno

El trabajo sobre la base de los principios operativos del rizoma produjo una vinculación de los contenidos, afectividades e intereses en la ejecución de la obra y permitió que el grupo pensara desde distintas ópticas un determinado problema estético. Esto generó una profundización en la hipótesis investigativa y en la puesta en escena que no se hubiera producido de ninguna forma si la metodología de trabajo no hubiese estado sometida a la mirada atenta de todo el colectivo.

A partir de las conexiones que esta investigación detectó entre las prácticas artísticas, los acontecimientos sociales, los descubrimientos científicos y el desarrollo filosófico durante la modernidad, es claro la necesidad de replantearnos los mecanismos creativos del arte en un espacio en que se vuelve cada vez más evidente, a partir de fenómenos como la globalización y el avance de las tecnologías de la comunicación, la necesidad de establecer métodos integrativos de producción de conocimiento e imaginario cultural. Esto es crucial para concebir alternativas de resistencia a modelos que no hacen sino reproducir la injusticia, sobre todo en el escenario latinoamericano, en el cual, la brutal acumulación y segregación tanto de bienes simbólicos como materiales por una parte muy reducida de la población, se contraponen a todo un espíritu de época que está comprendiendo la necesidad de modificar la forma en que nos relacionamos.

La disciplina teatral se ha caracterizado desde sus orígenes por ser un espacio de confluencia, el modelo rizomático al entregar principios de desarrollo de las interacciones, profundiza, problematiza y entrega bases metodológicas útiles para un tratamiento más integral de lo diverso en la puesta en escena contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, A: *El teatro y su doble* (1932). Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 2005.

BABLET, D; *L'expressionsisme dans le Theatre européen*. Centre national de la recherche scientifique. Paris, 1971.

BAUDELAIRE, CH: *Las flores del mal*. Libraires Editours. Paris. 1852.

BAUDELAIRE, CH: *Poesía completa*. Ediciones Akal. Madrid 2003.P.105.

BASARAB, N: *La Transdisciplinaridad. Manifiesto*. Edición 7 saberes. Mexico.1996.

BHABHA, H: *El lugar de la cultura*. Ed. Manantial. Buenos Aires, 2002.

BOAL, A: *Juegos para actores y no actores*. Alba editorial, S.I.U.Barcelona, España.1998.

BOIADZHÍEV, GN y DZHIVELEGOV, A: *Historia del teatro europeo. Desde la edad media hasta nuestros días*. Tomo 3 La Ilustración. Editorial Futuro. Argentina. 1957.

BREA, J: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Editorial AKAL. España.2005.

CARRIZO, L; ESPINA, M; .KLEIN, J; *Gestión de las transformaciones sociales*. Documento de debate nº70 Transdisciplinaridad y complejidad en el análisis social. Programa MOST. UNESCO. Francia. 2004.

COLOME, D: *El indiscreto encanto de la danza*. Editorial Turner. Madrid. 1989.

COMTE, A: *Curso de Filosofía Positiva. Lecciones 1 y 2. Discurso sobre el espíritu positivo*. Editorial Orbis. Barcelona. 1985.

CORDOBA DE SERRANO, Mª José: *La investigación científica de la sinestesia. Aplicaciones en las didácticas generales y específicas. Proyectos de innovación para la comunicación audiovisual*. Ed. Fundación Internacional Artecittà. Granada. España.2009

DELEUZE, G. GUATTARI, F: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pre-Textos. Valencia. España. 2006.

DERRIDA, J: *De la Gramatología*. Madrid.1971. Siglo XXI Editores.

DESCARTES, R: *Discurso del Método*. Ed. Hyspamérica. Buenos Aires. 1984.

DE TORO, A: *Posmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa Postmoderna)*. Revista Acta Literaria n° 15. Concepción. Chile.1990.

DE TORO, A: *Investigación transdisciplinaria transcultural y transtextual en las ciencias del teatro*. Gestos Año 16, n°32. California. Estados Unidos.2001.

DE TORO, A: *Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: Transculturación - Roberto Fernandez Retamar: Caliban* En: Susanna Regazzoni (hrsg): *Alma cubana: Transculturación, hibridez y mestizaje. The Cuban Spirit*. Frankfurt. IAFSL/ Universität Leipzig. Alemania. 2006

DE TORO, A: *Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo : Transpictorialidad –Transmedialidad* .Revista Comunicación n° 5.Universidad de Leipzig. Alemania.2007.

DIAZ, Esther. *Para leer "Rizoma". Entre la tecnociencia y el deseo*. Editorial Biblios. Buenos Aires, 2007.

DIDEROT, D: *La Enciclopedia*. Primera edición 1751.Ed. Crítica. Barcelona.1988.

DIDEROT, D: *La paradoja del comediante*. El Aleph editores. Canadá. 1999.

ESPINOSA VERA, C: *La sociedad de imágenes y el mal de ojo comunicacional*. Escáner Cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias. N° 106. Julio 2008.

ESPINOZA, M. MIRANDA, R: *Mutaciones Escénicas, Mediamorfosis, Transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. RIL editores. Santiago de Chile, 2009.

FOSTER, H.KRAUSS, R.BOIS, I. *Arte desde el 1900.Modernidad Anti modernidad Posmodernidad*. Madrid. Ediciones Akal. S.A. 2006.

FOUCAULT, M: *La arqueología del saber* .Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2002.

GARCIA CANCLINI, N: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Argentina. 2007. Editorial Paidós.

GARRIDO FERRADANES, F: *El devenir de la modernidad: Crisis del paradigma y acercamiento a una nueva epistemología social*. APOSTA Revista de Ciencias Sociales nº1. España.2003.

GEIROLA, G: *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Editorial Gestos. Irvine California.2000.

GENETTE, GERARD: *Transtextualidades*. MALDOROR. Revista de la ciudad de Montevideo. Nº 20.Montevideo. 1995.

GLUSBERG J: *Moderno posmoderno*. Emecé Editores. Buenos aires, Argentina. 1993.

GUARINOS, V: *Transmedialidades el signo de nuestro tiempo*. Revista Comunicación nº 5. Universidad de Sevilla. España.2007.

HAUSER, A: *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Ediciones Guadarrama.Madrid.1962.

HEGEL.G: *Ciencia de la lógica*. Ed solar 1ra edición 1968. Madrid 1982.

HOBSBAWM, E: *Historia del siglo XX*. Editorial Crítica. Buenos Aires.1998.

HOPENHAYN, M: *Ni apocalípticos ni integrados*. Fondo de Cultura Económica S.A. Santiago, Chile. 1994.

HUGO, V: *Cromwell*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1967.P 8.

IGNATOV, S: *Historia del teatro europeo. Desde la edad media hasta nuestro días*. Tomo V Los contemporáneos. Editorial Futuro. Argentina. 1957.

JUNG C: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Editorial Trotta. Madrid.2002

KANT, I: *Crítica a la razón pura*. Librería general de Victoriano Suarez. Madrid. 1928.

KÖHLER, H: *Hacia una globalización más integral*. Conferencia sobre la humanización de la economía mundial. Washington, Estados Unidos. 2012.

KOSTELANETZ, R: *Entrevista a John Cage*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1973.

KURAPPEL, A: *Teatro-performance: Exploración escénica de la alteridad*. Revista Conjunto. nº 141. 2 Chile. 2006.

LACLAU, E; MOUFFE, CH: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI editores. Madrid, 1985.

LEE TELES, A: *La mutua apropiación entre los procesos de subjetivación y el acontecimiento*. Texto publicado en: Muniz, A.(comp), *Intervenciones en el campo de las subjetividades. Las prácticas en las fronteras*, Ed. Psicolibros, Montevideo, 2009.

LETICHE, J: *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid, España.1996.Ediciones Cátedra. S.A.

LEVINAS, E: *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Primera edición. 1971. Sexta edición. Ediciones Sígueme. Salamanca. España.2002.

LYOTARD, F: *La Condición Posmoderna Informe sobre el saber*. Ediciones Catedra. Madrid 1987.

MARTINEZ, M: *Transdisciplinaridad y lógica dialéctica: Un enfoque para la complejidad del mundo actual*. Redhecs. Edición 11.Año 6.Venezuela.2011.

MOSCOSO, P: (1990). *Sistemas de hipermedios: desarrollo y configuración*. Revista española de documentación científica. Vol. 13Nº (3-4) España.1990.

MORIN, E: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*. Tomo I.Ediciones Catedra. Madrid.2001.

NIETZSCHE, F: *La voluntad de Poder*. Editorial Edaf. Madrid. 2000.

OLIVA, C: *Historia básica del arte escénico*. Ediciones Catedra S.A. Madrid 1997.

OTERO CARVAJAL, L: *Ciencia y pensamiento en Europa: Apogeo y crisis de la Razón Moderna, 1848-1927*. Publicado en: Bahamonde Magro, A (coord.): *La época del imperialismo*. Volumen 11 de la Historia Universal Planeta. Barcelona. 1992.

PAVIS,P: *Diccionario de Teatro*. Ed. Paidós. Buenos Aires 1980.

REGAZZONI,S: *Alma cubana: Transculturación, hibridez y mestizaje*. The Cuban Spirit. Frankfurt. IAFSL/ Universität Leipzig. Alemania. 2006.

RICHTER, H: *Historia del Dadaísmo*. Editorial Nueva visión. Buenos Aires.1973.

SCHAWINSKI, X: *From the Bauhaus to Black Mountain*. The Drama Review, vo. 12 n° 3a (t 51).Estados Unidos.1971.

SCHOPENHAUER, A: *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Trotta. Madrid. 2004.

SALINAS, A: *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? Aproximación ético política a Gilles Deleuze*. Revista de filosofía Hermenéutica Intercultural. N° 12.Chile.2002

SANCHEZ, J: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Ediciones AKAL,S.A. Madrid.1999.

SANCHEZ, J.A: *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. España. 1999.

SARDUY,S: *Pájaros de la playa*. Tusquets editores, España. 1999.

SAVATER, F: *La aventura del Pensamiento*. Octavo episodio. Canal Encuentro. Buenos Aires 2008-2009.

TODOROV, T: *La conquista de América.. Siglo XXI editores S.A. Argentina. 2003*.

VARGAS, J: *Guía académica para los delegados del consejo Europeo de ministros ITAMMUN*. México. Publicación del Instituto tecnológico autónomo de México.2007

WALLERSTEIN, I: *Conocer el mundo, saber el mundo: el fin de lo aprendido. Una ciencia social para el siglo XXI..Tr. Stella Mastrangelo. Siglo XXI editores. México. 2001*.

WEBER, M y otros: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Ed. Fondo de cultura económica. México. 2003.

ZAGALO PEREIRA, G: *La pragmática de la doble naturaleza del agenciamiento en Deleuze y Guattari*. Revista de la asociación de alumnos de postgrado de filosofía TALES. Madrid 2009.

ZOLA, E: *El naturalismo en el Teatro*. En: *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre estética naturalista*. Barcelona Ediciones Península, 2002.

ANEXOS

ANEXO 1 GUIÓN RIZOMÁTICO

PRÓLOGO El origen

(Pasillo de entrada)

Voz femenina: Al principio fue la mujer

(Al llegar los espectadores al patio de luz, ven una barca que podría ser la de los argonautas, flotando en una extraña especie de muelle intemporal. Al fondo del escenario, amanece en el mar. Se oye el rumor de un mar calmo y el canto de algunas aves de la playa. Nubes negras se agolpan en el oriente. La barca se bambolea impaciente. Casi es la imagen de un caballo marino de la mitología. No es un barco reconocible. O es una nave simplísima o casi un submarino atómico. En primer plano escucha el espectador el quejido de sus maderas y los golpes de su flotar incesante. Las amarras se tensan y relajan. La inmensidad del mar se colorea; entre los nubarrones amanece un rayo de oro que recorta en contraluz los perfiles del puerto.

Liar: Trazo una línea débil con tiza, repartiros el polvo.

(Se oye un viento furibundo. El oleaje de un mar arrebatado. Sonido de un bombardeo, jets supersónicos, helicópteros, metralla, explosión de napalm. Vértigo de wakie-talkies. Granadas, gritos, mar, explosión, rock en walkman. Susurros. El relámpago de un proyectil cruza el escenario silbando y estalla en una explosión incandescente. Un hongo de humo naranja llena el campo visual. Silencio oscuro (Los guías conducen al público al primer salón)

Escena 1.

1ra Habitación. Siglo XX

(Sentado sobre un sofá se ve al actor que interpretará a Prior preparando su personaje de enfermo frente a un televisor. En la televisión imágenes que pasan una tras otra como en un zapping. Proyectadas sobre las paredes, imágenes y textos que se superponen como si se estuvieran efectuando pruebas técnicas previas al inicio del espectáculo. En el otro extremo del cuarto una mujer parada sobre la espalda de un hombre, canta un aria de Bach o Mahler, por el espacio circulan el resto de los intérpretes tomando café, ordenando documentos, la actriz que interpreta a Nora baila durante toda la escena antes de su texto final)

Diseñadora: Los efectos más comunes de las minas antipersonales son amputaciones, mutilaciones genitales, lesiones musculares y en órganos internos. Estos artefactos no están diseñados para matar sino para herir gravemente o mutilar.

Interprete (Prior): Un herido, un mutilado, un discapacitado, un enfermo, es más difícil de asumir que un muerto. Un herido es más caro que un muerto.

Diseñadora: 20 de julio 2012. Con una máscara antigás y protección antibalas James Holmes de 24 años, estudiante de neurociencia en Denver, Colorado, irrumpió en el cine matando a 12 personas y dejando más de cuarenta heridos. El inculpaado habría señalado antes de la masacre, admirar a Ted Kaczynski.

Interprete (Weygang): Ted Kaczynski. De 1978 a 1995 hiere a 23 personas y mata a otras 3 a través del envío de cartas bombas. Esto, con el propósito de llamar la atención sobre el colapso

económico y ambiental de la sociedad tecnológico industrial. Los destinatarios de sus envíos eran profesores universitarios y gerentes de grandes empresas...

Interprete (Harper): El diazepam viene envasado en forma de tabletas, cápsulas y solución concentrada para tomar por vía oral. No abra, mastique ni aplaste las cápsulas; tómelas enteras. Por lo general este medicamento se toma entre una a cuatro veces al día con o sin alimentos. Siga cuidadosamente las instrucciones en la etiqueta del medicamento y pregunte a su doctor o farmacéutico. Use el medicamento exactamente como se indica.

Interprete (Weygang): La ponerología estudia la incidencia de la personalidad sicopática en la historia de las injusticias sociales, la falta de empatía y la capacidad de manipulación permiten a los sicópatas llegar con mucha facilidad a altas posiciones de poder político y económico...

Diseñadora: En su Manifiesto aparecido en el New York Times y en el Washinton Post en la primavera del 95, después de ser buscado durante 20 años por el FBI, Kaczynski, señala: “cabe preguntar cómo las centrales nucleares benefician actualmente a la humanidad. ¿La electricidad barata compensa la acumulación de desperdicios y el riesgo de accidente?”. Kaczynski es detenido ese mismo año, su hermano menor es quien lo entrega.

Interprete (Harper): El concentrado líquido de diazepam viene con un gotero especialmente marcado para medir la dosis. Diluya el concentrado en agua, jugo o bebidas con gas apenas antes de tomarlo. También puede ser mezclado con puré de manzanas o pudín justo antes de tomar la dosis. El diazepam produce dependencia. No tome una dosis más grande, más seguido ni por más tiempo del indicado por su doctor. El uso a largo plazo o excesivo de diazepam puede desarrollar tolerancia, haciendo que este medicamento sea menos eficaz. Este medicamento debe tomarse regularmente para ser eficaz. No se salte ninguna dosis aunque usted opine que no la necesita. No tome diazepam por más de 4 meses.

Interprete (Cordelia): “Cualquier clase de inhumanidad se convierte con el tiempo en humana” Yasunari Kawabata en el prólogo de Salón de Belleza de Severo Sarduy.

Interprete (Harper): El primer ensayo nuclear se realizó el 16 de julio de 1945 en el desierto de Nevada, la prueba fue exitosa, lo que permitió que 20 días después se lanzara sobre Hiroshima la primera bomba nuclear sobre población civil. El ataque fue todo un éxito.

Intérprete (Cordelia): ¿por quién guardar luto? Hay un documento que indique a que víctimas debemos llorar.

Diseñadora: “No se puede decir nada sobre nada. Por eso no hay límite en el número de libros. Todas las cosas todas las almas juntas y todo lo que producen no tiene el más mínimo valor. Eso forma parte del infinito”

Interprete (Prior): Mientras su cuerpo colapsaba por causa del Sida, el escritor cubano Severo Sarduy escribía “Detrás de las apariencias – de las personas y las cosas, no hay nada. Ni detrás de las imágenes materiales o mentales sustancia alguna. No hay respuestas- ni antes ni después de la muerte- cuando las preguntas se han disuelto. El origen del universo, la realidad del sujeto,

el espacio y el tiempo y la reencarnación, aparecen entonces como figuras obligadas de la retórica mental.

Interprete (Weygang): El humano se concibe de forma diferente dependiendo de su raza y la visibilidad de su raza; su morfología y la medida en que se reconoce dicha morfología; su sexo y la verificación perceptiva de dicho sexo; su etnicidad y la categorización de dicha etnicidad.

Interprete (Harper): Algunos humanos son reconocidos como menos que humanos.

Interprete (Weygang): Siglo XX. El mundo se ha vuelto tan, pero tan viejo.

(Prior se levanta, toma el televisor y lo arroja por la ventana.)

Interprete (Nora): Ese día, cuando ella salió, llovía como nunca. Ese día a las 11:35 de la noche ella salió de la casa en la que había vivido los últimos 11 años de su vida y no paraba de llover. El aguacero haría historia, la tormenta más grande en los últimos 50 años en Oslo, llovía, llovió durante una semana entera, a ratos la lluvia se convertía en nieve, la nevazón cubrió toda la ciudad de blanco riguroso el día en que Nora salió de su casa y dejó atrás a Torvaldo y a dos niños sin nombre.

Cuando Nora abandonó a su marido, azotó la puerta llevándose una maleta imaginaria en la que se guardaba su revolución imaginaria...llovía de manera obscena, Nora salió a la calle, se cubrió la cabeza imaginaria con la maleta imaginaria, escuchando retumbar en sus oídos varias veces el portazo imaginado que alejaría para siempre de la vida que hasta entonces había conocido. Ese día Nora, la mujer imaginaria, atravesó la ciudad buscando un lugar en donde pasar la noche.

Diseñadora: Consigna para lo que sigue, para los días que nos queden, adiestrarse a no ser.

ESCENA 2

(Cocina. Primer plano Harper que mira a través de la ventana sostiene un vaso de agua y dos píldoras azules. En la Radio se oye la voz de una anciana rusa)

Anciana Rusa:...Para darle inmenso placer a un hombre con sexo oral...una mujer puede simplemente chupar el pene sin poner todo el órgano en su boca y aun así complacerlo mucho. Cuando las mujeres me dicen que tienen problemas con esto...generalmente les digo que imaginen que el pene es un helado. (Locutor)Los científicos dicen que el agujero de ozono sobre la Antártica...tiene un tamaño de 7.000.000 millas cuadradas. Es el triple del tamaño de los estados Unidos. El agujero parece un halo azul gigante que cubre la Antártica totalmente y llega hasta el punto más austral de América del sur. Los científicos dicen que al ser tan grande en esta época del año podría crecer aún más.

Harper: Me gustaría ir de viaje. Las cosas no andan bien conmigo

Agente de viaje: (aparece sentado en un sillón) ¿Efectivo, cheque o tarjeta de crédito?

Harper: Me asustó

Agente de viaje: ¿Efectivo cheque o tarjeta?

Harper: Me acuerdo de usted. Es de Salt Lake. Nos vendió los pasajes de avión cuando vinimos aquí. ¿Qué hace en Brooklyn?

Agente de viaje: Usted dijo que quería viajar.

Harper: que considerado

Agente de viaje: Soy el Sr. Mentiras...de la orden internacional de agencias de viajes. Movilizamos el mundo. Liberamos a la gente. Somos expertos en movimiento. Acólitos del rebaño. Efectivo, cheque o tarjeta, elija su destino.

Harper: ¿La Antártica tal vez? Quiero ver el agujero de la capa de ozono. Oí en la radio...

Agente de viaje: Organizaremos una visita guiada. ¿Ahora?

Harper: Pronto, tal vez pronto. Aquí no estoy a salvo. Pasan cosas extrañas.

Agente de viaje: ¿Cómo...?

Harper: Como usted, por ejemplo. Que simplemente aparece. O la semana pasada. No importa. Las personas son como los planetas, necesitan una capa protectora. Joe me deja sola, y ahora mire, mis sueños me contestan.

Agente de viaje: El precio de no tener raíces, los mareos de viaje. La única cura es seguir moviéndose.

Harper: estoy indecisa. Siento que algo va a ocurrir. Estamos en 1985...faltan 15 años para el tercer milenio. Quizá Cristo vuelva...o tal vez vengan los problemas y el fin del mundo y se caerá el cielo, lloverá terriblemente...y chaparrones de luz venenosa... O quizá mi vida esté bien...tal vez Joe me ama y es una locura pensar otra cosa. O quizá no. Quizá es peor de lo que pienso. Quizá quiero saberlo o quizá no. El suspenso, Sr Mentiras, me está matando.

Agente de viaje: Le sugiero unas vacaciones.

Harper: Ese fue el ascensor. Dios, debería arreglarme...Tiene que irse, No debería estar aquí. Ni siquiera es real.

Agente de viaje: Llámeme cuando se decida.

Harper: Váyase. (Desaparece)

ESCENA 3

(Los espectadores salen al pasillo donde Nora espera ser atendida por el Jefe de Personal. Ingres a la Habitación, el público la sigue)

Nora: No soy una mujer abandonada por su marido, sino una mujer que decidió abandonarlo. Lo que es mucho menos frecuente. Soy Nora y he decidido buscar trabajo.

Jefe de personal: El trabajo es una misión de por vida. Mi posición en esta empresa puede servirle de ejemplo.

Nora: ¿Quién le dijo que yo quiero dejar de vivir? Lo único que pretendo es realizarme.

Jefe de Personal: ¿Tiene experiencia? ¿Trabajos realizados con anterioridad?

Nora: Tengo práctica en cuidar ancianos, enfermos y niños.

Jefe de personal: Aquí no hay débiles, enfermos o niños. Aquí hay una compleja maquinaria. Ante una máquina, cualquier ser humano debe convertirse en una nada para luego volver a ser algo.
Yo siempre supe que debía escoger el camino más difícil, el de una carrera.

Nora: Quiero sacarme de encima la imagen de enfermera. Sólo después de renunciar al matrimonio pude descubrir que también los objetos inanimados poseen un alma.

Jefe de Personal: Tanto la patronal como los delegados laborales deben bregar por un buen clima de trabajo.

Obreros: Los empleados deben estar en condiciones de desplegar libremente su creatividad y fantasía. Motivación.

Jefe de Personal: ¿Certificados, cartas de recomendación?

Nora: Mi marido habría estado dispuesto a extenderme un certificado de buena madre y ama de casa, pero al final lo tiré todo por la borda.

Jefe de Personal: Un marido no es un superior jerárquico. Yo soy un superior jerárquico. ¿Por qué se fue de su casa?

Nora: Quería encontrar un lugar donde desplegar mi creatividad, pasar de la condición de objeto a la de sujeto. Tal vez mi personalidad una vez desplegada termine por iluminar la sombría planta fabril.

Jefe de personal: Nuestra instalación está perfectamente iluminada y ventilada.

Nora: Quiero ejercer el derecho al desarrollo ilimitado de mi personalidad y sostener la dignidad humana.

Jefe de personal: Aquí no puede sostener nada porque necesita sus manos para algo más importante.

Nora: Quiero convertirme en un ser humano

Jefe de Personal: Todos nuestros empleados son seres humanos, algunos más otros menos.

Jefe de personal: ¿Dónde estuvo empleada anteriormente? Número de la empresa, dirección, número de teléfono.

Nora: Cuentapropista.

Jefe de personal: Lo propio no es público, es privado. Para desarticular su condición de objeto primero debe convertirse en un ser público.

Nora: Puedo realizar tareas extraordinarias. Me adapto a nuevos desafíos. Siempre deteste la ordinariéz.

Jefe de personal: ¿Cómo son sus calificaciones en el terreno que usted denomina “extraordinario”?

Nora: Facilidad de adaptación, flexibilidad, fantasía, talento artístico.

Jefe de personal: Entonces lo mejor es que se case de nuevo.

Nora: Mi proceso de búsqueda interior no ha concluido.

Jefe de personal (interrumpe) ¿Tiene buena vista? ¿Buena dentadura? ¿Es sensible a las corrientes de aire?

Nora: No, siempre cuide de mi cuerpo.

Jefe de personal: Bien, entonces puede empezar de inmediato. ¿Otras calificaciones que no hayamos mencionado?

Nora: Hace días que no como

Jefe: ¡Extraordinario!

ESCENA 4 Chile 2012

(El público sale al patio donde cuatro estudiantes arman un una barricada. Los estudiantes.)

¡E! ¡e! ¡e!
¡Vamoh pallá po!
¡Vamoh po cabroh a camotiar a loh paco culiao!
¡Too pa delante!
¡¡Vamoh vamoh vamoh!
¡Allalluja!
¡Cuidao con el humo oye!
¡Chupenlo rico chuchesumadre!
¡Teni limón!
¡No son pa la ensala Pelao Chico!
¡E! ¡e! ¡e!
¡Alguna gueá pa prender!
¡Ehtan acuartelaos loh gileh culiao!
¡Vienen vienen!
¡Agarrame la tula paco culiao!
¡Faltan piedra loco!
¡Donde hay piedra won?
¡Ya po, Davi, tay más duro!
¡Acá hay harta piedra Jaimito!
¡Lorea Jaimito!
¡Somo mah!
¡Da la cara paco conchatumadre!
¡Jote culiao!
¡Quien apaña?
¡No arranquen po loco!
¡Sigan po cabroh! ¡Sigan!
¡Buena huacho!
¡Buena Jon lenon!
¡Ese culiao e hijo e la glai marin won!
¡Se viene la zapatilla no se puee meter pal pasaje!
¡Cargense too!
¡Chupalo loh cocoh longi chuchatumadre

¡Acuartelense cabroh!
¡Somoh caleta pa una zapatilla loco!
¡¿Qué wea?!
¡Achunchan?
¡El humo culiao brigido weon!
¡A la one two tree!
¡Chupa la pichula paco conchasumadre!
¡Alumbrame el hoyo caallo!
¡Pateala pateala!
¡Too armao muchacho too armao!
¡Bajemohle loh fierroh!
¡Creen que no loh vimoh gile chuchasumadre!
Jaimito tiene el meo ojo!
¡Meloh prehto el hugito!
¡Chucha!
¡Van a salir por aca!
¡Te estai cagando terrible hediondo paco culiao!
¡Agarren piedra weon agarren piedra!
¡Quien tiene una piedra que, me regale!
¡Mama esta presa!
¡Paco tonto!
¡Y la conchetumadre!
¡El olor te sapeo paco culiao!
¡Aguja aguja!
¡Yo te pago el sueldo!
¡Yo que compro hierba!
¡Oye tu mama es mi señora paco culiao!
¡Se llama Teresa y lo endereza!
¡Un, doh, treh por los pacoh que ehtan en la ehquina!
¡Apunta pacá culiao!
¡¡Paco culiao a pila!
¡Tay puro vendiendo pluma!

ESCENA 6

(Saliendo de la habitación en el pasillo entremedio del público, Nora barre el piso de la planta de máquinas. Entra la secretaria)

Secretaria: Tengo un recado para usted. El señor jefe de personal tiene la intención de recorrer mañana las instalaciones de la fábrica con unos señores de una empresa amiga. En tanto y en cuanto a usted es una mujer, se le otorga una hora libre con el fin de encarar una limpieza minuciosa del sector sin olvidar los baños.

Nora: ¡No hago más que limpiar!

Secretaria: La gerencia de la empresa le transmite a través de mi interpósita persona que desarrolle usted un programa alusivo de carácter artístico- cultural. Los rumores dan cuenta señora Helmer que está usted debidamente dotada de estos menesteres, o más bien se le atribuye un determinado entrenamiento en este tipo de cabriolas. Dichos rumores atestiguan que en otra época se desenvolvía usted en círculos sociales en que la cultura poseía cierto prestigio, rastro que- aunque de manera fragmentada- aún puede comprobarse en su figura. Muy bien: una o dos canciones del coro mixtos sin orquesta con algún número de baile, similar al ágape que organizamos el año pasado, usted está al tanto.

Nora: ¿Acaso usted no es también una mujer?

Secretaria: Afirmativo. ¿No se nota?

Nora: Siempre tan seria, ¿porque no trata de parecer una mujer? ¿Porque no sonrío un poco?

Secretaria: Cuando se ha llegado al cargo de secretaria ejecutiva ya no se necesita esa sonrisita imbécil para agradar a la gerencia. La vida también puede ser agradable sin sonrisas.

Nora: ¿No existe entre nosotras un lazo previo?

Secretaria: El único lazo genérico que me une a usted es probablemente el dolor del parto, que seguramente sería más fuerte en mi caso particular (sale)

ESCENA 7 Alucinación.

(Harper y Prior toman al unísono sus píldoras.)

Prior: Estoy lista para mi close up, señor Mille. En la vida, uno quiere moverse con elegancia y gracia. Floreciendo rara vez, con un gusto exquisito...y ritmo perfecto, como una flor exótica, una orquídea cebrá. Uno quiere...pero rara vez consigue lo que uno quiere. ¿Verdad? No, uno no lo consigue. A uno lo cagan. Una y otra vez. Uno muere a los 30. Despojados de años majestuosos... ¡Al diablo con esta mierda! (se saca la peluca) Parezco un cadáver. Una vedette moribunda. ¡Oh, mi reina! Sabes que llegaste al fondo cuando hasta un travesti es aburrido.

Harper: ¿Quién es usted?

Prior: ¿Quién es usted?

Harper: ¿Qué hace en mi alucinación?

Prior: Yo no estoy en su alucinación. Usted está en mi sueño.

Harper: Está usando maquillaje.

Prior: Usted también.

Harper: Pero usted es un hombre.

Prior: (hacia el espejo) ¡Ahh! Se nota en las manos y los pies

Harper: Debe haber un error aquí, no lo reconozco. ¿Es usted mi... una especie de amigo imaginario?

Prior: No. ¿No es demasiado grande para tener amigos imaginarios?

Harper: Tengo problemas emocionales, tome demasiadas píldoras. ¿Por qué está usando maquillaje?

Prior: Estaba en el proceso de tratar de hacerme sentir mejor. Robe los nuevos colores de otoño del mostrador de Clinique en Falabella.

Harper: ¿Los robo?

Prior: Estaba sin efectivo, era una emergencia emocional.

Harper: Joe va a estar tan enojado le prometí que no tomaría más píldoras.

Prior: Estas píldoras de las que hablan...

Harper: Valium, Tomo Valium, mucho Valium.

Prior: Y tratas de disimular tu adicción.

Harper: No soy adicta. No creo en la acción y yo... yo nuu... yo nunca bebo ni tomo drogas.

Prior: La entiendo, Nancy Drew.

Harper: Excepto el Valium.

Prior: Excepto un poquito de Valium.

Harper: Es terrible. Se supone que los mormones no son adictos a nada. Yo soy mormona.

Prior: Yo soy homosexual.

Harper: ouhh..En mi iglesia, no creemos en los homosexuales,

Prior: En mi iglesia, no creemos en los mormones.

Harper: ¿Qué iglesia es....? Ya entendí... No entiendo esto. Si no lo he visto antes...y no creo haberlo hecho, no debería estar aquí...en mi alucinación....Porque en mi experiencia, la mente, que es de donde vienen las alucinaciones...no debería poder inventar nada que no estuviera allí antes....y n haya ingresado por una experiencia en el mundo real. La imaginación no puede crear nada nuevo, ¿no? Sólo recicla pedazos del mundo....y los reacomodo en visiones. ¿Tiene sentido lo que digo?

Prior: Dadas las circunstancias, sí.

Harper: Cuando creemos haber escapado de la intolerable rutina... y la falsedad de nuestras vidas...realmente estamos frente a la misma rutina y falsedad reacomodados... con la apariencia de novedad y verdad. No podemos conocer lo desconocido... ¿No le parece deprimente?

Prior: ¿Las limitaciones de la imaginación?

Harper: Si.

Prior: Lo aprendes después de tu segunda fiesta temática. Todo se ha hecho antes.

Harper: El mundo, finito...terriblemente...terriblemente. Esta es la alucinación más deprimente que he tenido.

Prior: Me disculpo. Trato de ser entretenido.

Harper: no se disculpe, usted...No puedo esperar que alguien tan enfermo me divierta.

Prior: ¿Cómo lo supo?

Harper: eso pasa. Este es el umbral de las revelaciones. Uno puede ver cosas. Cuan enfermo está. ¿Ve algo sobre mí?

Prior: Si.

Harper: ¿Qué?

Prior: Es inmensamente infeliz.

Harper: Que novedad. Ve una adicta al Valium y se supone que soy infeliz...eso no cuenta, claro que soy infeliz. ¿Algo más? ¿Algo sorprendente?

Prior:¿algo sorprendente?

Harper: Si.

Prior: Su marido es gay.

Harper: Es ridículo... ¿En serio?

Prior: El umbral de las revelaciones.

Harper: No me gusta su revelación. No creo que sea muy intuitivo. Joe es un hombre muy normal. ¡Ay Dios!..¡Ay Dios!..... ¿Los gay hacen muchas caminatas largas?

Prior: Si, lo hacemos. Con pantalones ajustador y cofias color lavanda... Solo la miré y hubo...

Harper: Como un rayo de reconocimiento.

Prior: Si.

Harper: Como si me conociera muy bien.

Prior: Si.

Harper: Si. Tengo que irme, regresar, algo...se rompió. ¡Ay, Dios! Me siento tan triste.

Prior: Lo siento. Generalmente digo que me cago en la verdad. Pero en general la verdad lo caga a uno.

Harper: Veo algo más sobre usted. En su interior, hay una parte suya. En lo más profundo...que está completamente sana. Puedo verlo.

Prior: ¿Es...?...No es verdad.

Harper: El umbral de las revelaciones.

Prior: La gente viene y va de forma tan extraña aquí.(Pausa) No creo que haya ninguna parte sana en mí. Mi corazón bombea sangre contaminada. Me siento sucio.

Ángel: Mira hacia arriba...

Prior; ¿hola?

Ángel: mira hacia arriba.

Prior: ¿Quién está ahí?

Ángel ¡Mira hacia arriba! Prepara el camino.

Prior: No veo ninguno...

Ángel: Prepárate para la división del aire... el hálito, el ascenso. Gloria a....

Prior: ¿Qué mierda?... ¡hola! ¿Eso es todo? ¡Hola!...pobre de mí... Pobre... pobre de mí...
¿Porque a mí? ¿Por qué al pobre de mí?...no me siento bien. Nada bien.

ESCENA 8

Despacho de la gerencia. El jefe de personal está dando un discurso, el cónsul Weygang cuchichea con su vecino: visiblemente son los personajes más importantes de la ronda, en el fondo dos o tres personas más secretario, etc.

Jefe de personal: Permítame resaltar el mérito de su trayectoria que se a abierto camino hasta los puestos más encumbrados de la economía de este país. Permítame estimado cónsul Weygang, rey de la industria textil, subrayar su preocupación por el bienestar general en calidad de presidente del comité olímpico, de la junta mundial para la preservación del medio ambiente, del club náutico de investigaciones sobre el Acerbo Alpino, como miembro del consejo para las políticas del desarrollo adjunto al ministerio para la cooperación económica, como miembro del comité asesor de comercio exterior del ministerio de hacienda.

Weygang: (En voz baja) Tuve la suerte de articular mis tareas como presidente de la cámara de comercio exterior con las recientes dificultades financieras de mi empresa.

Señor: Así es, estoy al tanto de sus esfuerzos para aprovechar al máximo su poder dentro de esta organización que representa a través de doce comisiones provinciales y 75 consejos profesionales a un total de cien mil empresas, con el fin de lograr que el estado sea el garante de un préstamo de 14.4 millones otorgado por el banco cooperativo del distrito alpino medio cuyos intereses destinó a la participación de una adquisición pública de una fábrica de hilados de algodón y lino de Egipto que luego, para aliviar las cuentas públicas puso usted a nombre de usted suyo propio.

Weygang: Eso ya fue, abandoné las fibras naturales por la fibra sintética: tiene mucho más futuro.

Señor: Estamos ansiosos por conocer el motivo de su visita, no se haga el mentiroso

Weygang: Paciencia querido

Señor: El ministro ya... (Weygang le hace señales para bajar la voz. Más bajo) ¿El ministro pudo revisar el contrato? usted sabe que...

Jefe de Personal (En voz alta y jactanciosa)...Excelentísimo señor cónsul que no descuida su pertenecía porque incluso en su provincia le incumbe la tarea de vocero del comité de asesoramiento regional de inversiones, así como también del foro de fondos Fiduciarios público-privado de esta, nuestra ciudad capital. Y como si esto fuera poco Señor cónsul, ocupa usted lugar meritorio en cinco juntas federales de gerenciamiento y control, entre las que se encuentra el grupo de inversiones constituido por la cervecería Brauninger, el banco HJKL, el banco federal de crédito cooperativo industrial. (Mientras tanto Weygang y su interlocutor se han alejado hacia una ventana hablan en voz muy baja).

Señor Que me está sugiriendo cuando pregunta si ya se corrió el rumor de que la empresa es objeto de especulación....

Weygang: Hay rumores de cierta inquietud entre el personal porque las máquinas no se someten a los controles periódicos, usted sabe, nadie que esté en su sano juicio querrá invertir un peso en esas viviendas.

Señor: Es lógico que la gente se atemorice un poco.

Weygang: Los vientos nos son propicios: al parecer, la contraparte, quiero decir, a los amigos que aun figuran como dueños del barrio donde está la empresa, no le interesan las inversiones. Esta empresa no es ni competitiva ni rentable, con esos gastos de transporte...

Señor: De todas maneras hace tiempo tiene la intención de producir afuera.

Weygang: Por otra parte, si demostramos demasiado interés en los terrenos, van a terminar desconfiando de nosotros, querido, no se olvide de este pequeño detalle.

Señor: Por otra parte, si quieren vender, están obligados a presentarnos a la empresa como rentable.

Weygang: Por otra parte, no hay que olvidar cuales son las verdaderas intenciones del grupo....

Señor: El tema de la energía está totalmente resuelto...

Jefe de personal: Sus trabajosos desvelos excelentísimo señor cónsul, lo llevaron a ser merecedor no solamente del galardón de ciudadano ilustre de su ciudad natal, sino que también fue decorado con la cruz del mérito comercial agrícola de Bruselas, nombrado consejero honoris causa de la universidad homónima, galardonado con la plaqueta honorífica de la orden de la plata, la medalla de oro de....

(Weygang se dispone a salir por la puerta, el señor va detrás de él. Weygang le hace señas de que se quede a entretener a los concurrentes, el señor acepta con un gesto de sumisión, que se quede tranquilo. Weygang sale sin que nadie lo note.)

ESCENA 9 EL AMOR.

Baile de Nora. Enamoramiento con Weygang. Dos dúos de contact y un solo de violín. Los textos corresponden a Crave de Sarah Kane y El gavilán de Violeta Parra).

Y quiero jugar a las escondidas

Y contarte lo que vi

Y darte besos en la espalda

Y tener mucho miedo cuando te enojas y se te ponga un ojo rojo y el otro azul

Y gemir cuando este a tu lado y gemir cuando no esté a tu lado

Desintegrarme cuando rías

Preguntarte porque no me crees

Y querer comprarte un gatito y sentir celos de el

Y retenerte en la cama cuando te tengas que ir

Aunque tú creas que no es serio

Deambular por toda la ciudad pensando que sin ti está vacía

Querer todo lo que quieres

Pensar que me estoy perdiendo a mí mismo y saber que contigo estoy a salvo

Decirte la verdad cuando en realidad no quiera

Porque es hermoso aprender a conocerte

Mi vida, yo que qui
Yo te quise veleidoso
Mi vida, creyendo,
Creyente lisonjero/:
Mi vida, se me par,
Se me parte el corazón

Mi vida de verte,
De verte tan embustero
Mi vida, yo te qui
Yo te quise, yo te quise
Si ay ay ay, si ay ay ay

Mi vida, mi vida

Yo te quise

Mi vida, mi vida

Yo te quise

Veleidoso, veleidoso, veleidoso

Veleidoso, veleidoso, veleidoso

Mi vida, mi vida

Yo te qui, yo te qui

Yo te qui, yo te qui

Yo te qui, yo te qui

Yo te quise

Veleidoso, veleidoso, veleidoso

Veleidoso

Yo te qui, yo te qui

Yo te qui, yo te qui

Yo te qui, yo te quise

Te la llevarís, te la llevarís

Mentiroso

Menti, Menti

Mentiroso

Fastidioso

Te la llevaris, te la llevaris

Mentiroso

Prenda del alma si ay ay ay.

Tiqui Tiquití, tiqui tiquití

Mentiroso

Tiqui, tiquití, tiqui tiquití

Tiqui, tiquití, tiqui tiquití

Tiqui, tiquití, tiqui tiquití

Mentí, mentí, mentí

Mentiroso.

Donde estas prenda querida

Que no escuchas mi lamento

Tal vez te habrás olvidado

Que hiciste un juramento

Juramento, mento

Juramento sí

Sí, sí, sí, sí, sí...

En qué quedó tu palabra

Ingrato mal avenido

Porqué habré puesto los ojos

En amor tan dividido dido,

dividido, sí, sí, sí,...

Tanto que me decía la gente

Gavilán, gavilán tiene garras

Y yo sorda seguí monte arriba

Gavilán me sacó las entrañas

En el monte quedé abandonada

Me confunden los siete

elementos

Hablarte mal en alemán y peor en hebreo

Cajas

Madrugada

¿Duermes?

Desearte

Olerte

Fumar

Babear

Tocarte

Girasoles

Cuello

Pies

Manos

Espalda

Ojos

Pelo

Ay de mí, ay de mí,

Ay de mí, ay de mí.

De mi llanto se espantan las aves

Mis gemidos confunden al viento

Ay de mí, ay de mí

Ay de mí, ay de mí.

Gavi, gavi, gavi, gavián, ga

Gavi, gavi, gavi, gavián, ga

Gavi, gavi, gavi, ga

Gavi, gavi, gavi, ga

Gavián, gavián, gavián, gavi

Viene, viene, viene, viene el gavián

Viene, viene, viene, viene el gavián

Truenos suenan ya

Truenos suenan ya

Tengo donde estar

Viene, viene, yo no tengo donde estar

Yo no tengo donde estar

Gavián, gavián

Que me muero gavián

Gavián gavián

Que me muero gavián

Gavián, que me muero gavián

Gavián, gavián que me muero gavián

Gavi, gavián, que me muero gavián

Gavián, gavián, ga, gavi, gavián

Gavián, gavián, gavián...

Tanto que me decía la gente

Gavián, gavián tiene garras

Yo sorda seguí monte arriba

Gavián me saco las entrañas

En el monte quede abandonada

Me confunden los siete elementos

Ay de mí, ay de mí

Ay de mí, ay de mí.

ESCENA 10.¹⁴⁴

(Residencia del empresario Weygang, sala de fumar. Weygang, el ministro y el secretario de Weygang que se mantiene en segundo plano)

Ministro: Estimado Fritz, hace meses que Nora vive en su casa. Esta tan resplandeciente como el primer día.

Weygang: Si partimos de la base de que las mujeres son una mercancía un tanto perecedera, al elegir yo prefiero siempre la calidad no la cantidad.

Ministro: Bueno, mi querido Fritz, si nos atenemos a la regularidad periódica con la que usted cambia o sustituye la mercadería a decir verdad lo que salta a la vista es la cantidad

Weygang: ¿Qué me dice del cuerpo de Nora estimado ministro?

Ministro: Me resulta difícil imaginar que ese cuerpo haya parido descendencia.

Weygang: El ser humano se realiza en la acción. El resto no importa.

Ministro: Algunos más, otros menos.

Weygang: La economía debe tomar medidas, no para un mundo tal como debería ser, sino para contribuir a que el mundo siga siendo como es.

Ministro: Ya lo decía Sócrates: Solo sé que no se nada... (se ríe)

Weygang: ...y agregaba: "ustedes ni siquiera saben nada" (se ríe)

Ministro: Se sabe o no se sabe. O uno o lo otro.

Weygang: Saber es poder.

Ministro: Nada es nada.

Weygang: Quiere decir que los rumores son ciertos.

Ministro: Que rumores

Weygang: Usted sabe muy bien a que me refiero. Estuve en la empresa. Se intentó, de una manera un tanto diletante por cierto, simular que es una fábrica con una infraestructura sana

Ministro: ¿y?

Weigang: Por favor, esas instalaciones no dan para más, son hierro viejo. Los costos de transporte superan los márgenes de ganancia interesantes. Hay rumores de planes de producir afuera, sería mucho más barato. Quiero decir que yo no puedo entrar en acción si nadie me lo pide.

Ministro: Tengo entendido que el directorio en su mayoría, quiere cerrarla y que se valore el terreno aparte.

Weygang: No hay tiempo, no nos podemos dar ese lujo. Usted lo sabe. Solo basta con encontrar a una persona adecuada: el eslabón interesado de la cadena.

Ministro: Así es, la naturaleza es sabia y siempre nos sorprende con una cadena en la que hay un eslabón débil.

Weygang: Allí, sobre ese piso que no es mío pero que será mío si usted me consigue la información, conocí a Nora que sí es mía.

Ministro: Que mujer.

Weygang: Nora, mi Nora, es mi universo y mi bien más preciado.

Ministro: Un universo que también podía ser el mío.

Weygang: No solo tiene un rostro bellissimo y un cuerpo escultural, sino también una considerable dócil de cultura e información

Ministro: Mi querido Fritz es usted un brillante hombre de negocio ¡Como sabe vender!

Weygang: La sola idea de separarme de ella es un dardo que me carcome las entrañas. No quiero ni pensar en eso.

Ministro: Como sabueso viejo puedo afirmar: El mito mujer es esa piel. Ese cuerpo donde está inscrita una eterna contradicción. En este coto de casa es donde hay mayor cantidad de cazadores sin escopeta.

Weygang: En este caso el capital es de una belleza apabullante, ni siquiera la reproducción atenta contra su calidad.

Ministro: El aire infantil de sus movimientos me recuerda a la lulu de Wedeking. Personajes que están más allá de cualquier escala de valores.

Weygang: Así es, yo estoy loco por ella

Ministro: Yo también podría estar loco.

Weygang: ¿Tiene algo, no?

Ministro: ¿Qué? Guárdese su dinero Fritz en este caso no le servirá de nada

Weygang: El capital suele ser de naturaleza angustiosa. Le teme a la ausencia de incremento o a la ganancia reducida así como la naturaleza le teme a la nada

Ministro: La naturaleza no le teme a la nada, todo lo contrario: intenta llenarla. Este razonamiento coincide exactamente con una filosofía personal que he inferido de las leyes de la termodinámica

Weygang: ¿Una imagen de la termodinámica?

Ministro: La medida de la entropía es la medida del caos. Ergo: La naturaleza pugna por transcurrir del caos al orden. Si todos los átomos tuvieran la misma temperatura, un mínimo desorden podría significar la muerte del universo por recalentamiento.

Weygang: De lo que se infiere que la entropía perfecta es una sociedad socialista en la que todo el mundo posee los mismos bienes. Cosa que, para la felicidad de la gente como uno no sucederá nunca. Nos moriríamos de recalentamiento universal

Ministro: Nuestro poder es evitar la catástrofe que nunca sucederá porque la naturaleza humana no la aceptaría.

Weygang: La naturaleza favorece al hombre de acción en gran escala, así como favorece el amor, el que le tengo a Nora, por ejemplo. ¿El giro, como siempre al banco suizo?

Ministro: Si, pero esta vez le va a resultar un poco más caro querido.

Weygang: ¿Cómo?

Ministro: Bueno, si no quiere pagar de más...su Nora me atrae de manera nada desdeñable.

Weygang: La mujer que yo quiero no está en venta. Para eso prefiero venderle mi brazo derecho.

Ministro: Muy bien, entonces dejémoslo aquí.

Weygang: Tengo planes de envejecer con Nora. Philemon y Baucis.

Ministro: Yo no.

Weygang: Esta bien. Según mi experiencia una gran pasión se extingue a las pocas semanas. Si usted quiere esperar un poco, no hay problema.

Ministro: Trato hecho.

Weygang: En este momento no podría tolerar la idea de separarme de Nora

Ministro: No se queda usted precisamente con las manos vacías. Tres estados compiten por este negocio, del que solo yo tengo la llave.

Weygang: Esta bien, dentro de tres semanas: quiero subrayar que se trata de un capital de belleza extrema.

Ministro: El objeto en cuestión será construido en el lugar propicio. Usted conoce el terreno: Despoblado como, toda el agua potable que quiera, de difícil acceso peatonal en el caso de manifestaciones, sin contaminación industrial, etc, etc.

Weygang: ¿Esta seguro? Al parecer usted maneja más información.

Ministro: El gobernador de la provincia no se opone

Weygang: Esto es bueno

Ministro: Dentro de tres o cuatro meses el valor de la propiedad se abra incrementado 10 veces o más.

Weygang: El principal accionista es el banco HJKL no es cierto? Precisamente ahí está el eslabón débil del que le hablaba.

Ministro: Correcto.

Weygang: Mi querido ministro. Permítame agradecerle esta visita (el ministro se coloca anteojos de sol y sale por una puerta lateral. Weygang se dirige al secretario que hace a un lado los papeles que estaba poniendo en orden. ¿Usted sabe quién es ese eslabón débil del banco?

Secretario: No señor

Weigang: Helmer

Secretario: No sé quién es Helmer

Weigang: Pero sabe quién es Nora. Estuvieron casados.

Secretario: Increíble señor Weygang

Weigang: Ese puesto es el premio a un favor. El mismo carece de acciones, bienes propios o renta personal tiene fama de ambicioso y de vivir muy por encima de sus posibilidades. Dicen que está por casarse de nuevo, esta vez con alguien muy joven que le permitirá el acceso a la alta sociedad.

Secretario: Mire usted señor Weygang

Weygang: Tengo que lograr que Helmer tome la decisión de vender sin que sospeche de nada; tal vez no sea difícil quien sabe, acaso está pensando en ponerla en venta.

Secretario: Mejor señor Weygang

Weygang: Voy a hacer que Nora lo haga hablar

Secretario: Muy bien, señor Weygang

Weygang: Conmigo conoció la buena vida, ahora está furiosa con él y se quiere vengar. Esta será la mejor ocasión de vengarse.

Secretario: Caramba señor Weygang

Weygang: Conmigo aprendió a no ser quisquillosa. Ahora actúa en gran escala.

Secretario: Es evidente señor Weygang.

Weygang: Evidente ¿Evidente para usted que maneja solo información de segunda y demostró ser un patán de escasa experiencia?

Secretario: No, claro, por supuesto señor Weygang, nada evidente. No sé por qué lo dije.

Weygang: Que mundo loco desenfrenado delirante, fascinante y maravilloso.

Secretario: Si señor Weygang

Weygang: Bien puede retirarse

Secretario: Gracias señor Weygang

Weigang: Pero lo más loco, fascinante, lascivo, delirante y atractivo es el capital. Hasta le es indiferente el incremento. No le importa engordar. Así de simple

ESCENA 11

Escena Familiar

(Sentados sobre la baranda se ve a la Chica, el siguiente monologo se escucha en off, como si proviniera de la casa de al lado)

Mama:

Te di una oportunidad?

Te di una oportunidad?

Rehponde conchatumadre

Te di una oportunidad?

Pero mami...

¡Recoge tu ropa y ándate al toque cabro culia!

A quien le vendiste el regulaor?

Dime weona,

a quién?

Y el cargador del celular del Josué?

Donde lo tení?

A quien se lo vendihte?

Te dí una oportunidad?

Sí o no?

Te la dí?

¡Pero si no tengo ni mochila!

Echala a un saco entonces,

Yo no te quiero en la casa cuando

Llege tu papa._

(De la casa sale uno de los estudiantes con un saco en la mano, mira alrededor y se va, la Chica la sigue)

ESCENA 12

Nora: (Vestida con un traje sadomasoquista) Cuando Nora abandonó a su marido, azotó la puerta llevándose una maleta imaginaria en la que se guardaba su revolución imaginaria...llovía de manera obscena, Nora salió a la calle, se cubrió la cabeza imaginaria con la maleta imaginaria, escuchando retumbar en sus oídos varias veces el portazo imaginado que alejaría para siempre de la vida que hasta entonces había conocido. Ese día Nora, la mujer imaginaria, atravesó la ciudad buscando un lugar en donde pasar la noche.

ESCENA 13

Conocí a la chica días antes
Del fin del mundo
Cristo había llegado hace tiempo
Y vivía en la Santo Tomas
Por esos días la gente andaba en la magia
Aplaudiéndose la cabeza
Éramos pura bulla
Vimos los supermercados transformarse en perreras
Y los carros de sopaipillas
En palomares
Solo alcanzaba para quedarnos escuchando árboles
Por esos días ya estábamos todos tan solos
Que ni nos dimos cuenta
Cuando de un sablazo
El cielo
Se nos rajo

ESCENA 15. APOCALIPSIS

Agitación social, crisis económica, violencia policial, Nuevo enfrentamiento de los jóvenes con la policía muerte del “Jaimito”, entre el caos Eva que permaneció en silencio durante un rato, comienza a gritar desaforadamente hasta que se hace necesario sujetarla, como si estuviera histérica.

Eva: Yo también soy mujer. Mujer como Nora. Me la paso haciendo saltitos de un lado a otro, piruetas de una persona a otra, me arrojó en los brazos del primero que pasa, lo abrazo le doy besos, me sumerjo en la ligereza sin ataduras, como una niña, ando en patines volando hacia el fondo, vuelvo, me arrojó gimiendo de placer en los labios del siguiente, le doy las gracias por el chocolate, hago una reverencia, camino con las manos riéndome de la travesura, con las piernas tomo la cabeza del próximo.” deja que entre, deja que entre el sol, deja que entre los que te van a esquilar” y los enumero por orden de aparición: Deutsche Bank SRL, Dresdner Bank AG, Banco de comercio de industrial AG, City bank, Banco de crédito interior, Banco Federal, Banco en comandito por acciones, Banco de crédito cooperativo, Creditanstalt, Bereinsbank, banco HSBC, Berliner commers Bank , credit agricole, Socite generale , Hardy Sloman-bank, banco Itau, Banco Suizo HJKL, HJ.Stein, banco de castilla, de Navarra, Brinkmann, Wirtz & Co...

(Las obreras se inclinan sobre Eva, le hablan dulcemente, la cubren el jefe de taller permanece apartado, fumando un cigarrillo. Nora esta inmóvil. Pausa.)

Nora: Yo sería capaz de hacer un incendio con toda esta basura.

ESCENA 16 Musical II.

De las ruinas emergen animales (como en el infierno del Bosco) lobos, pájaros etc.

<p>El payaso¹⁴⁵</p> <p>Que el planeta haga un Giro completo Para el otro lado De repente y Sin avisar giro Completo Desequilibrado Desparramado Desarticulado Sudado La sorpresa ¿Quién se lo esperaba? Ni dios La manzana podrida de Newton Giordano Bruno Galileo Ni dios Una vuelta para el otro lado Para vaciar locales Vaciar locales ¿Qué importa qué clase de locales? No se trata de distinguir ¿Distinguir? No Podrido total Al completo podrido Andando sobre podrido Respirando entre podrido Tocando sobre podrido Podrido hasta el tuétano Que ya es mucho decir ¿Qué va a quedar en pie? Nada Las torres de Kio El Empire State La tour Eiffel Las Pirámides Todo echo una mierda Y debajo Muertos Y encima: muertos Y al lado: muertos Sangría total Intentar saltar</p>	<p>Macro fiesta de la desgracia Y de postre Miseria Y de legado Miseria Miseria a perpetuidad Por los siglos de los siglos miseria A derecha y a izquierda Y en el centro, como siempre un Pequeño núcleo de riqueza Beneficios De todas partes corriendo Hacia el foco de bienestar Con las camisas Salpicadas Sangre por todas partes Puñados de supervivientes Puñados de aturdidos Los tímpanos Las manos rotas por completo Todos en la carrera hacia el Centro Esperma Coletazos Manchas en las camisas Que jaleo Todo para llegar a un sitio ocupado ¿Cómo ocupado? Los que pueden hablar no dan crédito Se expresan Una panda de minusválidos ¿Cómo ocupado ya? ¿Cómo bienestar ya? ¿Cómo restablecido ya, Redificado ya, Repartido ya? Acaba de reventar el planeta y ya hay un Núcleo organizado de bienestar Cerrado a cal y canto Son la leche estos tipos Hay que Desde dentro los cretinos hijos de puta. Y estos quieren opinar Pobre criaturas</p>
--	--

145

García, R: REY LIAR. La avispa editorial. Madrid 1997.

<p>Hacer canciones Que repita fechas En mil novecientos noventa y nueve En el dos mil once Sin canciones de rencor Las cantan los negros Son unos rencorosos estos que quedan vivos No soportan una broma No saben perder De todas formas ¿Cómo puede estar todo organizado de nuevo si acabamos de llegar Corriendo a toda Hostia? Quieren organizar ellos Pero ¿Qué van a organizar? Están hechos una mierda Por el sacudón deberían dar las gracias los salvados Hare Hare Hare Krishna Comer Follar viajar Comprar Un momento ¿Bienestar ya?, no De ninguna manera ¿Con la camisa manchada?, no De ninguna manera Ahora pasarán los años Los del círculo ¿Cómo lo hicieron? Harina de otro costal Mejor hubiese sido morir Que mierda! Correr pensando “mejor hubiese sido morir” Correr gritando “mejor Hubiese sido morir” Que desilusión Llegar al círculo y no encontrar la puerta ¡No tiene puerta! ¿Por dónde entraron? Lo construyeron Voy a hablar con uno Igual no me escucha También esta sordo</p>	<p>¿Cómo van a opinar? Si están completamente Mutilados Amputados Tullidos De participar nada Otra vez en las mismas Lo veo todo con Schumann de fondo Con los Kinderszenen Las carreras Las explosiones El derrumbe total Todo con un Kinderszenen Con Schumann La interpretación de Argerich Casi intacta Hasta los Ruiditos del concierto siento Las respiraciones La puta tos El público siempre tose en lo mejor de De la obra Nota tras nota No me gusta del todo esta interpretación Pero tampoco es para toser Estos si que tosen Y pierden sangre por todos los Agujeros No es una tos normal Y ahora con la decepción Con lo del círculo Mucho peor ¡Psicólogos de por vida! Se quedaron fuera de nuevo Fuera antes y después del jaleo celeste No escucho absolutamente nada Veo -que ya es bastante Y el piano Quieren entrar en El círculo</p>
---	--

<p>Mutilado ¡Una tapia! Ratas de laboratorio Tregar y caer Cien veces tregar y caer Atontados por completo Se montan unos sobre otros Mientras tanto les silbo los Kinderszenen que recuerdo Los recuerdo todos todos interpretados por Marta Argerich</p>	
--	--

ESCENA 17. Epilogo.

Prior: Descripción del día y a luz en el espacio. Es enero de 1900. He vivido con Sida 5 años. Es seis meses más que máximo que he vivido con Louis. Este es mi ángel favorito. Me gustan más cuando son estatuas. Conmemoran la muerte, pero siguen un mundo sin moribundos. Están hechos de los materiales más pesados de la tierra, hierro y piedra. Pesan toneladas. Pero sus alas, son motores e instrumentos de vuelo. La fuente no fluye la cerraron por el invierno. Hielo en las tuberías. Pero en el verano hay que verla. Quiero estar ahí para verla. Planeo estar. Espero estar. Esta enfermedad será el fin de muchos de nosotros, pero no de todos. Y los muertos serán conmemorados...y lucharán junto a los vivos y no desapareceremos. Ya no moriremos muertes secretas. El mundo solo gira hacia adelante. Seremos ciudadanos. La hora ha llegado. Adiós ahora. Son fantásticos, todos y cada uno y los bendigo. Más vida. La gran obra comienza.

Liar y Cordelia

Construir edificios sin rencores
Habitar casas bajas sin miedo
Temer al que se acerca sonriendo
Y mirando a los ojos
Actuar antes de pensar
Cultivar patatas, berzas, tomates
mirar lejos; disfrutar de espacios amplios
dejar las manos tranquilas, ser conscientes
de las manos, a cada momento, hasta
acostumbrarnos
ser menos hipócrita y no quitarle importancia
a lo que me irrita
irritarse siempre por tonterías, que son
fáciles para la reconciliación
reconciliarse con la piel, oler al enemigo
Tener enemigos, pero tenerlos verdaderamente
Y darnos cuenta de todo
Hacer el mal, sabiendo donde y en que
Momento: ser justo conmigo
Oír mejor que nadie, lo contrario a pegar
La oreja, más próximo a saber escuchar
que a estar alerta
y para terminar, las ideas que me gustan,
cogidas de un libro que leo por la noche:
Diremos lo que sentimos, no lo que nos
Obligan a decir.
Los viejos aguantaron mejor que nadie:
Los jóvenes nunca veremos ni viviremos tanto.¹⁴⁶

Proyección de un rayado en el baño:

Pa mi hermano mono
Que todavía no sabe leer

146

Rodrigo García. El Rey Liar. La avispa editorial. Madrid 1997.

ANEXO 2. EJERCICIOS POSIBLES POR SESIÓN.

La serie de ejercicios a continuación han sido recopilados de las siguientes fuentes; *Juegos para actores y no actores* del director y dramaturgo Augusto Boal, *Ejercicios de Estilo* del poeta y novelista francés Raymond Quenau y *Gramática de la Fantasía* el escritor y pedagogo italiano Gianni Rodari, además de ejercicios inspirados en el trabajo de los artistas surrealistas; Max Ernst, Marcel Mariën, Gherasim Luca, Henry Peach Robinson, Ted Joans, Joan Miró, Salvador Dalí, Ithell Colquhoun; de los cineastas Peter Greenaway, Jean Luc Godard, Akira Kurosawa; y de los lingüistas Algirdas Julien Greimas, Vladimir Propp. Además de ejercicios originales creados por el equipo de trabajo sobre la base de los principios metodológicos.

1. Ejercicios primer principio. Interconexión y heterogeneidad

Del espacio sonoro a la imagen

1. **Increchendo - decrescendo**: Investigar espacialmente el increchendo y el decrescendo a partir del traslado de un plano a otro. La búsqueda tiene como propósito investigar la modificación en la percepción de la imagen según la distancia a la que se encuentre del espectador. Primero se trabajara con una imagen particular, luego con dos imágenes integradas simultáneamente en el espacio para después integrar una tercera de esta manera se examinará también la relación figura-fondo.
2. **Dibujo sonoro**: A partir de una pieza musical se realizara una pintura colectiva guiados por los sonidos escuchados, esto puede realizarse a partir de la elección de un instrumento y el seguimiento de sus líneas expresivas, a partir de asociaciones de color que puedan producir los sonidos líneas expresivas asociaciones que la música produzca
3. **Sincopa escénica**. La escena es interrumpida por otra que se adelanta cambiando su ritmo.
4. **Viendo sonidos** La mitad del grupo realizara los sonidos, cada uno elegirá un sonido y lo repetirá, en la otra mitad del grupo cada uno elegirá un sonido y experimentará corporalmente la realización de una acción física concreta que le remita el sonido escuchado.
5. **Oyendo colores**: Cada uno elige un color y produce el sonido que piense que corresponde a ese color, el grupo oye y trata de adivinar que color es. Luego se hace una composición grupal que convine producción de sonidos, pintura de colores y los nombres de estos. Rojo, azul, verde. etc.

Del texto al espacio sonoro

6. **Leer una noticia y ejecutar la atmosfera sonora de la misma.**
7. **Homologar una escena de la obra con un movimiento sinfónico**: (en términos de sentido o intensidad) Cada personaje será un instrumento y cada movimiento corporal es una nota. (Tiempo de duración, altura, acento).
8. **El gusto del texto**: Asociar las palabras del texto con gustos. ¿A que sabe esta palabra? Decir el texto consiente de esas asociaciones.

Del espacio sonoro a la interpretación.

9. **Ritmo con diálogo** Se forman dos equipos, cada uno con un líder, y comienza el Juego. El líder propone un ritmo cuatro veces, dirigiéndose a su adversario, como si estuviese hablando con él; los integrantes de su equipo repiten lo mismo tres veces. El líder adversario responde, a su vez, con otro ritmo; inmediatamente, los actores de su grupo, como si respondiesen al grupo adversario, repiten tres veces lo que él ha hecho. El ritmo y el movimiento deben usarse como diálogo, como si las personas estuviesen realmente hablando unas con otras. Cada frase musical puede tener la extensión que se quiera, larga, corta, con mayor o menor complejidad. En la versión Hamlet, los actores piensan frases de esa (o de cualquier otra) pieza. (La segunda variante integra también el concepto de subtexto).

10. Las mimosas bolivianas

La mimosa es una flor que se encoge, sensualmente, al ser tocada... Se forman parejas: la mimosa y su compañero. Este toca una parte del cuerpo de la mimosa, que debe iniciar un movimiento rítmico, primero en la parte tocada y después extendiéndose por todo el cuerpo. El compañero observa para ver si el movimiento se ha extendido de verdad por todo el cuerpo de la mimosa, lo repite dos veces, partiendo siempre de lugares diferentes de cuerpo. Tres veces con un sonido rítmico y tres veces más con un sonido y un movimiento melódicos. La mimosa y su compañero pueden cambiar de lugar después de cada una de las sesiones o al final de toda la secuencia. Las personas con problemas de columna deben tener cuidado, porque este ejercicio exige más esfuerzo de lo que parece al principio. (Conceptos relevantes: Sinestesia música-expresión corporal. disociación fluidez. Ritmo- melodía-interpretación. Diálogo.)

11. **Dos grupos** Un grupo canta una canción y el otro lo acompaña, marcando el ritmo con la respiración, inspirando o espirando. Al comienzo las canciones deben tener un ritmo más o menos lento, para mayor facilidad. Después se irá acelerando. Puede incluso llegar a ser Tico-tico no juba, que es sumamente difícil de acompañar con la respiración rítmica. Pero, repito, debe comenzarse siempre con melodías fáciles: el Danubio azul, por ejemplo. (Espacio sonoro- conciencia de la respiración).

12. **Ritmo de imágenes** En este juego-ejercicio, un actor se mantiene aparte y los demás, por turnos, intentan expresar con sus cuerpos una imagen rítmica de él, y eso individualmente, cada uno como la sienta. A continuación, todos los actores, juntos, repiten los ritmos que han creado, en esta ocasión al mismo tiempo. El actor que está aparte intenta integrarse en esa orquesta de ritmos que son, según los compañeros, los suyos. Variante. Un actor hace el ritmo de otro; cuando éste se reconoce, debe entrar en escena, imitar lo que está viendo -y que se supone es su propio ritmo- y, a continuación, metamorfosearse, haciendo el ritmo de otra persona presente, y así sucesivamente. Variante. Un actor hace el ritmo de otro, y los que lo reconozcan harán sus propias versiones, hasta que la persona original se reconozca. Variante (Hamlet). Se intentan imaginar los ritmos internos de cada personaje. En este juego-ejercicio, es vital que los actores intenten ver lo más profundamente posible

dentro de la persona a la que se está observando. Deben evitarse a toda costa las caricaturas. (Conceptos relevantes. Ritmo, fiato grupal, construcción de personajes)

13. **Sonidos rituales** El mismo ejercicio anterior, pero esta vez los actores que hacen los sonidos se limitarán a los sonidos de un ritual en particular, despertarse por la mañana o ir a casa, volver del trabajo, de la fábrica, etc. (Conceptos relevantes. Ritmo- situación)
14. **El espejo rítmico** En parejas, los dos buscan movimientos que se reproduzcan rítmicamente. Los dos deben encontrar movimientos rítmicos corporales que sean agradables para ambos. Pueden ser lentos o rápidos, suaves o enérgicos, simples o complejos: lo importante es que ambos se sientan bien, cómodos y contentos al realizarlos, que los movimientos sean rítmicos y siempre los mismos, que todo el cuerpo se ponga en movimiento. (Conceptos relevantes. Movimiento, coordinación, ritmo, dialogo)

Del espacio sonoro a la interpretación II. Cuerpo

15. **Traslaciones.** Traslado de un solo de violín al cuerpo generando una partitura corporal
16. **Grabando y reproduciendo.** Hacer grabaciones de sonido de un determinado espacio, la tarea del grupo será escuchar y proponer corporalmente la escena que corresponde a esa sonoridad.
17. **Timbre y resonador.** Trabajar vinculando distintos timbres con el resonador mas adecuado. Variante, el timbre del personaje.
18. **Cuerpo instrumento musical:** Elegir un tema musical. Distinguir los instrumentos que lo componen. Cada uno elige un instrumento y baila en el espacio el sonido de instrumento elegido. Ideal que el tema sea una composición clásica rica en variados instrumentos.
19. **Rueda de ritmo y movimiento.** Los actores forman un círculo; uno de ellos se coloca en el centro y realiza un movimiento cualquiera, por más insólito que sea, acompañado de un sonido; tanto el sonido como el movimiento obedecen a un ritmo que él mismo inventa. Todos los actores lo siguen, intentando reproducir exactamente sus movimientos y sonidos dentro del ritmo, lo más sincrónicamente posible. El actor desafía a otro, que se sitúa en el centro del círculo y lentamente rehace el movimiento y el sonido con otro ritmo, mientras el primer actor vuelve a la rueda. Todos ahora siguen al segundo actor, que desafía a un tercero y así sucesivamente. (Conceptos relevante; Sinestesia espacio sonoro- expresión corporal- fiato grupal.)
20. **Juego de ritmo y movimiento:** Se forman dos equipos. El primero, a una señal del director, comienza a hacer individualmente todos los tipos de sonidos y movimientos rítmicos que se le ocurran. Los componentes de ese grupo deben unificar en pocos segundos sus movimientos, ritmos y sonidos. El segundo grupo comienza entonces a reproducir los movimientos y ritmos del primero, a continuación los transforma en ritmos individuales, los reunifica, los pasa al otro grupo, y así sucesivamente. (Conceptos relevantes: Sinestesia espacio sonoro- expresión corporal- fiato grupal)

21. Unificar el ritmo dentro del círculo. Todos los actores inician juntos un ritmo, con la voz, las manos y las piernas; después de unos minutos cambian lentamente, hasta que un ritmo nuevo se impone, y así sucesivamente, durante varios minutos. (Conceptos relevantes: Sinestesia espacio sonoro- expresión corporal- fiato grupal)

22. La máquina de ritmos

Un actor va hasta el centro e imagina que es la pieza del engranaje de una máquina compleja. Hace un movimiento rítmico con su cuerpo y, al mismo tiempo, el sonido que esa pieza de la máquina debe producir. Los otros actores prestan atención, en círculo, alrededor de la máquina. Un segundo actor se levanta y, con su propio cuerpo, añade una segunda pieza al engranaje de esa máquina, con otro sonido y otro movimiento que sean complementarios y no idénticos. Un tercer actor hace lo mismo, y un cuarto, hasta que todo el grupo esté integrado en una misma "Máquina, múltiple, compleja, armónica. Cuando todos estén integrados en la máquina, el director dice al primer actor que acelere el ritmo: todos deben intentar seguir ese cambio en el funcionamiento. Cuando la máquina esté próxima a la explosión, el director indica al primer actor que disminuya el ritmo hasta que todas las personas terminen juntas el ejercicio. Para que todo funcione bien, hace falta que cada actor intente realmente escuchar lo que está oyendo. **Variante Amor y odio.** El mismo ejercicio, con la siguiente modificación: todos los participantes deben imaginar una máquina de odio, después una de amor. Sea lo que fuere lo que cada uno entiende por las palabras odio y amor, deben seguir siendo parte del engranaje de una máquina y no de un ser humano. Variante Región o país. El mismo ejercicio que incluya, además de una emoción (o varias), o tomando como tema los partidos político, etc. O incluso forma de teatro y de cine: cine mudo, circo, ópera, novela, etc. Es extraordinario cómo pueden revelarse, en ritmo físico y sonoro, la ideología de un grupo, sus ideas políticas, etc. Todo lo que pensamos y criticamos aparece. Nota: este juego es particularmente útil cuando se quiere, por ejemplo, crear imágenes de un tema para que pierda su carácter abstracto: burocracia, futuro, infancia, salud, etc. Se pide a los participantes que representen las máquinas de ritmo de esos temas. (Conceptos Relevantes Sinestesia espacio sonoro- expresión corporal- trabajo sobre conceptos.

23. Orquesta.

Un pequeño grupo de actores monta una orquesta, utilizando cualquier clase de objeto improvisado como instrumento, mientras los otros inventan un baile correspondiente. La música debe ser melódica y cambiar con frecuencia: los actores deben permitir que esa música invada sus cuerpos sin hacer ningún movimiento premeditado: hay que dejarse llevar, naturalmente.

24. Samba

Dos conjuntos de instrumentos musicales o de objetos con los que se pueda hacer música. Un actor sentado enfrente de cada uno de esos conjuntos, otro frente a él, y todos los demás en semicírculo, mirando a los grupos musicales. El actor del conjunto A comienza a tocar un instrumento que él mismo ha elegido, haciendo que el actor que está frente a él comience a bailar, siguiendo el ritmo: se trata de inventar un baile y no de reproducirlo. Los actores del semicírculo imitan el baile. Mientras baila, él avanza y elige a uno de los actores que están en el semicírculo; éste introduce un sonido que combine con el ritmo del baile y cambia de posición con el primer actor: todos

continúan ahora bailando y cantando. El actor elegido en el semicírculo va hasta el conjunto B y cambia de posición con el actor de pie, que está sentado enfrente del que tiene los instrumentos; en ese momento, el actor con los instrumentos elige uno de ellos e inicia un nuevo ritmo con el nuevo instrumento, y el actor de su grupo B comienza a dejarse llevar por la música, su cuerpo baila, los del semicírculo lo imitan, él elige a uno de los actores, que introduce un sonido, cambian de posiciones, y el nuevo actor se acerca al grupo A, cambia de posición con el actor que antes tocaba y ahora está de pie a su espera, y así sucesivamente. (Conceptos relevantes. Sinestesia Música-voz-expresión corporal)

25. Sonido y movimiento

Un grupo de actores emite con la voz un sonido determinado (que puede ser de animales, follaje, calle, fábrica), mientras otro grupo hace movimientos relacionados con dicho sonido, como si equivaliesen a su visualización. Es decir, si el sonido elegido por el primer grupo es «miau», la imagen no será necesariamente la de un gato, sino la visualización que el segundo grupo de actores tenga de ese sonido especial. A un bosque de sonidos corresponderá un bosque de imágenes. A una secuencia ritual de sonidos, una secuencia ritual de imágenes. Variante. El sonido de cada escena.

26. La unificación (después del espejo rítmico)

Finalmente, el director previene a los participantes y da la señal para que todos intenten unificarse. Que lo intenten: no se trata de una obligación. Puede suceder que, al final de la secuencia, toda la sala esté totalmente sincronizada, unificada en un mismo ritmo, en un mismo movimiento. Pero puede también suceder (segunda hipótesis) que toda la sala esté unificada en ritmos y movimientos complementarios, que no sean los mismos, pero que se armonicen. Puede incluso darse una tercera hipótesis: los diferentes grupos no se unifican y terminan formando varios grupos y subgrupos, repitiendo, insistentes, el propio ritmo y el propio movimiento. (Conceptos relevantes. Ritmo- coreografía- dialogo)

De la imagen a la interpretación

27. Secuencia del modelado

El escultor toca al modelo

Dos filas, cada persona frente a otra. Una de las filas es de escultores, y la otra de estatuas. Comienza el ejercicio y cada escultor trabaja con la estatua que desea. Para ello, toca el cuerpo de la estatua, cuidando de producir los efectos que desea en sus mínimos detalles. Los escultores no pueden usar el lenguaje del espejo, es decir, no pueden mostrar en el propio cuerpo la imagen o figura que les gustaría ver reproducida - aquí no interviene el mimetismo, la reproducción-, pues éste no es el diálogo del espejo, sino el del modelado. Por tanto, es necesario tocar, modelar, y a cada gesto del escultor corresponderá un gesto en consecuencia, a cada causa un efecto que no es idéntico. En el diálogo de los espejos, las dos personas están siempre, sincrónicamente, haciendo el mismo gesto; en el diálogo del modelado, aunque sincrónicamente, estarán haciendo gestos complementarios. El director debe sugerir que este primer ejercicio dure el tiempo necesario (dos o tres minutos, o más, según los participantes, la atmósfera

creada, etc.) para que el escultor y el modelo se comprendan, para que la estatua pueda traducir fácilmente los gestos del escultor, vistos y sentidos.

El escultor no toca al modelo

En esta segunda parte, el director da la señal para que los escultores se alejen de sus modelos. Sin embargo, deben seguir haciendo los mismos gestos que hacían antes, cuando tocaban a modelos. Las estatuas, que antes veían y sentían esos gestos, ahora siguen viéndolos, pero sin sentirlos: deben, no obstante, seguir respondiendo como si aún los estuviesen sintiendo, como si los escultores continuasen tocándolas. Así se produce un modelo a distancia. Los escultores deben seguir haciendo los gestos realistas, es decir, los gestos que serían necesarios para que las estatuas realizasen los movimientos, adoptasen expresiones faciales o hiciesen los gestos que los escultores desearían que hiciesen

Los escultores se dispersan por la sala

Si en el ejercicio anterior escultor y modelo estaban frente a frente, sin obstáculos, siempre en línea recta, ahora los escultores deben moverse por toda la sala, teniendo antes el cuidado de mover los rostros de sus modelos en dirección al lugar donde pretenden colocarse. Es decir: el modelo, que no posee movimientos autónomos, no puede buscar al escultor en caso de que éste salga de su campo visual. Los escultores se mueven y hacen que se muevan sus modelos, hacia delante y hacia atrás, hacia los lados, hacia arriba y hacia abajo.

Los escultores hacen una única escultura

Alejándose lo más posible y dentro de una sala donde se superponen modelos y escultores, donde la visibilidad está obstruida, los escultores intentan relacionar sus modelos entre sí, para formar un solo modelo multiforme, al que tendrán que dar un sentido, una significación que puede o no proponer el director.

Escultura con cuatro o cinco personas

Hasta el ejercicio anterior, la secuencia debía ejecutarse de forma ininterrumpida. Cada ejercicio debía suceder al anterior sin interrupción, y la transición era, en sí misma, tan importante como el ejercicio propiamente dicho. Ahora se rompe la comicidad. Los participantes se dividen en grupos de cuatro o cinco. Un escultor y los demás son modelos. Cada escultor produce, con los cuerpos de los compañeros, una imagen significativa. Como si dijese: «Esto es lo que pienso». Cuando termina de visualizar su opinión, ocupa el lugar de uno de los compañeros que sale y se transforma en escultor. Y éste comienza a trabajar como si dijese: «Eso es lo que tú piensas, pero mira lo que te respondo», y a partir de la imagen recibida, modificándola, modela la imagen que simboliza su pensamiento, organiza los cuerpos de los compañeros en un solo modelo múltiple que tenga el significado que desea. Todo esto se hace sin que el escultor toque a sus modelos; los movimientos se producen a distancia, vistos pero no sentidos, y los traduce la sensibilidad de cada modelo, que actúa como si estuviese siendo realmente tocado. El proceso continúa hasta que el último participante haya dado su opinión visual.

28. Secuencia de los títeres

Títere con hilos

Titiritero y títere a distancia; aquél hace el gesto de tirar de un hilo y el títere responde con el movimiento correspondiente. Se supone que el hilo sale directamente de la mano del titiritero hacia una parte del cuerpo del títere, que el titiritero designa con la mirada: brazo, mano, rodilla, pie, cabeza, cuello, etc.

Títere con varilla

Se supone que existe una varilla a tres metros de altura del suelo y el hilo sale de la mano del titiritero y se apoya en esa varilla antes de asirse al cuerpo del títere. Ello transforma totalmente el movimiento, que se invierte; si, en el primer caso, el movimiento de la mano que se levanta hace elevarse la parte correspondiente del cuerpo del títere, en el segundo, a cada movimiento del titiritero hacia arriba corresponde un movimiento hacia abajo del títere

De la imagen al espacio sonoro

29. Realizar la atmósfera sonora de un lugar (plaza, feria, micro etc.)

30. A partir de un cuadro (Dalí, Picasso, Magritte) que sonido asocias a la imagen.

Del texto a la imagen

31. Sinestesia color-palabra. A una lista de palabras, otorgarles a cada una un color.

32. Color de las escenas. Elegir una escena y aplicarle a todos sus elementos un color que asocias a esta.

33. El color del personaje

34. El **caligrama** es un poema, frase o palabra en la cual la tipografía, caligrafía o el texto manuscrito se arregla o configura de tal manera que cree una especie de imagen. La imagen creada por las palabras expresa visualmente lo que la o las palabras dicen.

35. Contar la propia historia

Un actor cuenta cualquier cosa que realmente le haya ocurrido; al mismo tiempo, sus compañeros ilustran la historia que va desarrollando. El actor que narra no puede intervenir ni hacer correcciones durante el ejercicio. Al final se discutirán las diferencias. El narrador tendrá la oportunidad de comparar sus reacciones con las de sus compañeros. (Conceptos relevantes. Texto-situación.)

36. El modelo

El modelo puede desarrollarse de dos maneras:

1er método: el director invita a voluntarios para que muestren de forma visual un tema elegido. Cada uno trabaja sin mirar lo que hacen los demás, para que no haya

influencias. Cada uno va al centro y, usando solamente el cuerpo, expresa el tema dado. Cuando todos los que lo deseen ya han ido al centro, el director inicia la dinamización de esas imágenes. 2º método: cuando se trata de pequeños grupos (y solamente en esos casos), el director puede sugerir que los participantes formen una rueda y, a una señal dada, todos juntos representan con sus cuerpos su versión del tema. La imagen que ofrece cada participante debe ser una imagen estática, aunque presuponga movimiento; el actor puede mostrar una imagen estática de algo captado en medio del movimiento. Cada imagen es aislada, aunque presuponga la presencia de otras personas u objetos, etc. **Dinamización** una vez construido el modelo, el director propone que sea dinamizado. Esto se hará en tres etapas.

1a dinamización: a una señal del director, todos los participantes que hayan ido al centro volverán y presentarán exactamente la misma imagen de antes, pero ahora todos juntos, y no uno a uno. ¿Qué ocurre? Primero cada actor mostró su propia imagen de una forma personal, subjetiva, como él veía el tema. Ahora todas esas visiones individuales juntas nos parte de la dinamización, el objetivo no es saber qué piensa cada uno, sino qué piensa el grupo. Unos pocos dan una visión múltiple del tema; en otras palabras, una visión general, una visión objetiva. En esta primera ejemplos pueden dejarlo claro. En Florencia, uno de los participantes sugirió que el tema fuese la religión. Primero, muchas personas construyeron imágenes religiosas y piadosas para ilustrar el tema: Cristo crucificado, la Virgen llorando, santos y santas, penitentes, padres y fieles... y así sucesivamente; a continuación, otros actores fueron al escenario y mostraron amantes en las iglesias, mendigos pidiendo limosna, sacerdotes severos y finalmente turistas que fotografiaban tranquilamente todo. En una ciudad del sur de Francia, un profesor pidió que sus alumnos representasen a personas famosas, reales o ficticias, como Juana de Arco, Berenice, Napoleón, etc. ¡Descubrió muchas cosas con esas imágenes! Todo lo que había enseñado en el aula a propósito de esos personajes apareció, no como lo había enseñado, sino como cada niño o adolescente había comprendido a partir de sus propios marcos de referencia y experiencia. No es raro que, por ejemplo, Juana de Arco aparezca en la cocina, oyendo voces de Dios, friendo huevos, y Napoleón repasando sus cuentas bancarias... Son ideas de niños... pero son ideas. Ideas reveladas por la imagen. Otro ejemplo: en Brasil, alguien sugirió que se abordase el tema de la violencia. Río de Janeiro es una de las ciudades más violentas del mundo, con un elevado índice de asaltos y asesinatos... Entonces no me sorprendió que alguien del grupo (en un curso que organicé en diciembre de 1979, cuando, promulgada la amnistía, pude visitar Brasil por una semana) sugiriese la violencia como tema. Pero ocurrió algo que me pareció extraordinario: todos, sin excepción, interpretaron los papeles de las víctimas de la violencia... ¡y no sin razón! Violencia en todos los niveles: física (agresión policial y militar), económica (precios abusivos de los alquileres), religiosa (penitencia), escolar (profesores uránicos), sexual (violación)..., pero era siempre la víctima quien aparecía en las imágenes: ¡al curso en cuestión asistían veinticuatro víctimas! En la dinamización, como veremos más adelante, se mostraron las causas.

3a dinamización: frecuentemente ocurre, como en Río, que los participantes muestran solamente los efectos y no las causas; el resultado de la violencia, pero no su origen. En ese caso, todos los participantes eran víctimas del mismo sistema represivo. Entonces, cuando en la segunda dinamización intentaron formar un conjunto, el macrocosmos social, las imágenes que surgieron eran primero de ausencia de solidaridad, de unidad entre las víctimas, y de ausencia de los agentes de la violencia. Todos prefirieron

interpretar sus propios papeles, en vez de mostrar a sus enemigos. En algunos casos, es una buena idea usar el tercer método de dinamización del modelo. El director da una señal y, las imágenes de las víctimas, los agredidos (objetos), se «forman en agresores (sujetos). La joven violada debe mostrar la imagen del violador; el hombre que paga mostrará a aquel que cobra; el mendigo, a quien le da limosna; el ciudadano, al policía; y así sucesivamente. Se trata de mostrar siempre a aquel que tiene enfrente. En el primer momento, el actor muestra uno de los dos polos del conflicto (él mismo) y, en el segundo momento, el polo opuesto (el otro, el agresor, el opresor). Hay aún otro aspecto interesante del trabajo, que puede ser una ayuda considerable en términos de lectura de los pensamientos, las emociones y la ideología del grupo. Si, al mostrarse a sí mismos, los participantes generalmente usan imágenes reales, cuando muestran a sus enemigos tienen la tendencia a retratarlos con imágenes subjetivas (diría incluso expresionistas), distorsionadas. Distorsionadas, pero no desde un punto de vista caprichoso, sino desde uno que revela la agresión sufrida. Las imágenes dejan de ser realistas, se vuelven deformadas, monstruosas. Todos se revelan como son (o como piensan que son), y al enemigo como lo ven o como piensan que es. Ése es, en mi opinión, uno de los temas más importantes del teatro. ¿Existe la objetividad del realismo? ¿Es realmente posible mostrar la vida tal como es? ¿Puede existir tal representación? No creo que exista, a menos que algún artista fuese capaz de expresar un punto de vista cósmico... Pero estamos en la Tierra. Los artistas son también parte de la sociedad, y para ellos no es posible ver el mundo de otra forma sino la de su propio punto de vista. El estilo realista es tan subjetivo como cualquier otro, solo que más peligroso, pues se afirma lo contrario. Me gusta la visión que las víctimas tienen de sus verdugos: si los ven de esa manera, es porque son así. Para nosotros son como los vemos. Cuando digo nosotros, quiero decir que, en el proceso estético debemos identificarnos con alguien: nosotros o el otro, no hay alternativa. En este trabajo, cuanto más víctimas sean las víctimas, cuanto más opresión sufran, más distorsionarán sus imágenes. Sin embargo, el término distorsión puede usarse aquí en el sentido opuesto al usado normalmente en el sentido de restaurar la verdadera imagen. Por ejemplo: el torturador tiene una apariencia normal, se comporta con normalidad, llega a parecer un ser humano de verdad. Su imagen realista no es diferente de la de los otros hombres. Su imagen real es la que la persona torturada nos muestra. En verdad, él es como lo ve el torturado, aunque, en el estilo realista, parezca ser como cualquier otra persona. Siempre he desconfiado del realismo, y cuanto más trabajo con las imágenes, cuanto más veo lo que apenas miraba, más me aparto de ese estilo. Es importante subrayar que nuestro objetivo no es crear un estilo neoexpresionista, subjetivo, delirante e individualista. En esta construcción de imágenes, lo que importa no es ver cómo una persona oprimida ve a un opresor, sino cómo los oprimidos ven a los opresores. Si nos viésemos forzados a dar nombre a este proceso, tendríamos que llamarlo, contradictoriamente, expresionismo social, expresionismo objetivo, etc.

De la imagen a la interpretación II. (Cuerpo)

37. Tres cuadros para componer. Tomar tres cuadros y generar una situación dramática donde estas tres pinturas aparezcan.

38. El espejo simple.

Dos filas de participantes, cada uno mirando fijamente a la persona que tiene enfrente. Las personas de la fila A son designadas como sujetos, y las de la fila B como imágenes. El ejercicio comienza y cada sujeto inicia una serie de movimientos y de expresiones faciales, en cámara lenta, que debe reproducir en sus mínimos detalles la imagen que está enfrente. El sujeto no debe considerarse enemigo de la imagen: no se trata de una competición, de hacer movimientos bruscos, imposibles de seguir: se trata, por el contrario, de buscar la perfecta sincronización de movimientos y la mayor exactitud en la reproducción de los gestos del sujeto por parte de la imagen. La exactitud y la sincronización deben ser de tal orden que un observador exterior no sea capaz de distinguir quién origina los movimientos y quién los reproduce. Es importante que los movimientos sean lentos (para que la imagen pueda reproducirlos y hasta preverlos) y también continuos. Es igualmente importante que se preste atención a los mínimos detalles, sea de todo el cuerpo, sea de la fisonomía.

39. Sujeto e imagen cambian los papeles

Después de unos minutos, el director anuncia que las dos filas de actores cambiarán de función. A continuación, da la señal para que cambien. Precisamente en ese momento los participantes sujetos se transforman en imágenes y éstas en aquéllos. Este cambio debe hacerse sin romper la continuidad y con precisión. Cuando se alcanza la perfección, el propio movimiento que se estaba realizando en el momento del cambio debe continuar y tomar un rumbo coherente, sin que se produzca ninguna ruptura. Al igual que en el caso anterior el observador exterior no debe advertir que ha habido un cambio, lo que ocurrirá, en realidad, siempre que se dé una total reproducción y sincronización de los gestos.

40. Ambos son sujeto e imagen

Pasados unos minutos, el director anuncia que los participantes de las dos filas serán simultáneamente imagen y sujeto; unos instantes después, da la señal para que así se haga. A partir de ese momento, los dos participantes, frente a frente, tienen derecho a crear el movimiento que deseen y el deber de reproducir los movimientos creados por el compañero. Esto debe hacerse sin tiranía por parte de ninguno de los dos. Es importante que cada uno se sienta libre de hacer los movimientos que le apetezcan y, al mismo tiempo, solidario para que los movimientos del compañero se reproduzcan a la perfección. Libertad y solidaridad son indispensables para que se haga el ejercicio sin tiranía, sin opresión. En toda esta secuencia, nadie debe hacer movimientos imposibles de ser reproducidos. La velocidad no es importante, es incluso contraproducente. Importantes son la sincronización y que la reproducción sea fiel. Hasta este momento, la comunicación es exclusivamente visual, y la atención de cada participante debe concentrarse sólo en el compañero que está enfrente, sobre todo en los ojos y, en círculos concéntricos, en todo su cuerpo. Los actores no deben mirar los pies ni las manos: miran a los ojos, pero el resto del cuerpo, así como otros espacios, está naturalmente incluido en su campo visual.

41. Grupos simétricos

El director advierte y da la señal para que todos se suelten las manos. Pero el ejercicio continúa, sin interrupción. Ahora, liberados del contacto manual, los participantes, respetando siempre la presencia de un único espejo que sigue dividiendo la sala. Por el

medio, tratan de formar con los compañeros de su propio bando una imagen colectiva, simétrica. Puede ocurrir que todos los participantes de un bloque organicen una sola imagen reproducida por el bloque de enfrente (los dos bloques son simultáneamente sujetos e imágenes: sigue sin existir la tiranía de una persona sobre otra y, ahora, la de un grupo sobre otro; siguen siendo necesarias la libertad y la solidaridad), o que cada bloque se subdivida en varios bloques menores. Es importante, sin embargo, que no se atomicen aún más en individuos aislados; es importante que dos o más o

42. muchas o todas las personas de cada fila reproduzcan, a cada lado, con perfección y sincronismo, la misma imagen.

43. El espejo roto

Cuando el espejo se rompe, se vuelven a formar parejas de compañeros que se miran frente a frente, sujetos e imágenes, reproduciendo perfecta y sincrónicamente los movimientos iniciados por cualquiera de los dos, sin tiranía. Pero ahora cada pareja tiene su propio trozo de espejo, autónomo: ya no existe el espejo central que dividía la sala en dos, sino trozos individuales de espejo, desparramados por la sala. Cada pareja, dentro de la sala, evoluciona como quiere, acercándose o alejándose de su compañero y de su trozo de espejo, girando, dando vueltas, pero siempre manteniendo la misma relación. En ese momento, cada participante debe ampliar su capacidad de concentración y de visión, que incluye al compañero de enfrente y el espacio, pero ya ahora el espacio cambiante, que modifica permanentemente la evolución de cada pareja y cada trozo de espejo. Ese movimiento, ahora, no está limitado por la presencia del espejo grande y largo que se ha roto. El espacio se vuelve mucho más dinámico y mudable, y la atención y la concentración deben ser mucho mayores y más intensas. Es igualmente importante que cada pareja evolucione por toda la sala. Cambio de compañero.

44. El espejo narcisista

Después de la distorsión, la crítica, el comentario corrosivo, la tentativa de destrucción de la máscara del compañero de enfrente, después de la caricatura, el espejo se vuelve narcisista. Éste puede ser uno de los mejores momentos de toda la secuencia. Aquí cada participante se mira al espejo y se ve guapo. Pero la imagen que ve es la del compañero de enfrente. Cada uno debe intentar reproducir, con la mayor exactitud posible, todos los gestos de placer, toda la alegría que siente cuando está bien consigo mismo, cuando está feliz de ser quien es. Yo estoy feliz, hago un gesto de felicidad y me miro al espejo: pero lo que veo es mi propia imagen en el cuerpo de otra persona. Al mismo tiempo, la otra persona se mira en mí: en mí, se ve a sí misma, feliz, contenta: soy yo quien, con mis gestos y movimientos, debo restituírle esa felicidad y ese contento.

De la imagen al texto

45. ***Cartas en cartulinas.*** Se escogen figuras e imágenes de distintas revistas y se pegan en cartulinas. Se van sacando las cartulinas e inventando una historia tomando como marco de referencia la imagen de la cartulina. Cada carta se relacionará con la precedente. También, cada alumno puede ir ilustrando el episodio que le toque (con un dibujo o collage) y obtendremos, además de la historia, un panel ilustrado por todos. Luego se representarán las imágenes.

De la composición a la interpretación

46. Ilustrar un tema con el cuerpo del otro

El director pide voluntarios que ilustren un tema propuesto por el grupo. Terminado el modelo, el director consulta al grupo que puede disentir de la imagen presentada (se deshace totalmente el modelo), estar de acuerdo (se conserva el modelo) o admitirla parcialmente (se modifica el modelo hasta llegar a un consenso). En este caso director consulta al grupo y elimina a los que el grupo considera que no tienen función alguna o que no convienen al sentido de la imagen. El grupo debe ser consultado en todo momento, siendo, en último análisis, el constructor de la imagen colectiva del tema.

Dinamización (varias posibilidades) 1a dinamización: hacer un movimiento rítmico, contenido dentro de la imagen. Ejemplo: la imagen estática de un hombre comiendo ofrece cierta cantidad de informaciones: es una imagen que habla. No obstante, hay miles de ritmos, miles de maneras de comer. En esta fase de la dinamización, la imagen debe comer con un ritmo que nos dará más informaciones, ampliando lo que ya estaba contenido en la imagen estática: ¿come rápidamente o despacio?; ¿devora la comida o saborea cada bocado? 2da dinamización: la imagen, al mismo tiempo que ejecuta un movimiento rítmico, dice una frase que, en la visión del actor, Presenta al personaje presentado. Seamos claros: quien habla es el personaje y no el actor. Así, si un actor, de buen carácter, hace el papel de una persona mala, es ésta quien tiene la palabra no el actor de buen carácter. 3a dinamización: la imagen hace su gesto rítmico, diciendo su frase, y comienza también a hacer algo, algún movimiento relacionado con la imagen estática; en otras palabras, si la imagen está comiendo, ¿qué hará después? Si está andando, ¿hacia dónde va? Si está agrediendo a alguien, ¿cuáles son las consecuencias?

47. Imagen de transición

La tercera técnica consiste en trabajar un modelo, produciendo una discusión, sólo por medios visuales. Más que nunca, es vital que se prohíban las palabras, pero no la discusión, que debe ser lo más rica y profunda posible. El modelo: Se sigue el mismo camino del ejercicio anterior para acercarse a un modelo que todo el grupo (o la mayoría) acepte. El tema de ese modelo debe ser una opresión, de cualquier tipo, sugerida por el propio grupo. Éste es el modelo real. Se pide después al grupo que construya un modelo ideal en el que haya sido eliminada y que todos, dentro de ese modelo ideal, lleguen a un equilibrio aceptable; una situación que no sea opresiva para ninguno de los personajes. Después se vuelve a la imagen real, la imagen de la opresión, y comienza la dinamización. Dinamización El director debe dejar claro que todos los participantes están autorizados a opinar sobre las formas de paso de la imagen real (opresiva) a la ideal (no opresiva). Cada participante actúa como un escultor y cambia todo lo que crea necesario para transformar la realidad y eliminar la opresión. Por turno. Los otros deben decir si consideran cada solución aportada realizable o mágica (jes decir, fantástica, imposible de realizarse!), pero sin utilizar palabras, dado que la discusión debe hacerse sólo a través de las imágenes. Una vez que cada uno haya mostrado sus imágenes de transición (revelando sus pensamientos, sus esperanzas), se

48. Múltiple imagen de la felicidad

Lo ideal es que haya el mismo número de imágenes en la sala y de personas fuera de la escena; si son seis imágenes, seis personas deben estar fuera. La dinamización tiene la forma de un juego; el director conduce a los que están fuera a través de la sala para que puedan ver con atención a todos los que están dentro de las imágenes y sus posiciones en relación con los demás. Cada uno de ellos debe decidir mentalmente quién es el más feliz en la imagen. El juego comienza cuando el director da la primera señal. Los que están fuera deben acudir hacia las imágenes y ocupar el lugar de aquel al que consideran el más feliz. Los que son sustituidos salen. Si, por casualidad, dos personas eligen al mismo personaje, la primera que ha llegado ocupa el lugar en la imagen y la segunda tiene que encontrar a la segunda más feliz y sustituirla. De este modo, fuera siempre habrá el mismo número de personas. A la segunda señal, todos los que han sido sustituidos tienen derecho a volver, libres para elegir a la más feliz, que puede ser el personaje que ellos mismos han creado u otro. Esta vez, en lugar de sustituirla, cada uno debe juntarse con la persona más feliz, en la misma posición. Si dos o más personas han elegido la misma figura, todas deben adoptar la misma posición. Ahora, todos los participantes estarán en escena. A la tercera señal, los actores comienzan a moverse, con el objetivo de situar sus cuerpos en una relación más feliz que aquella en la que están. Tanto los que han esculpido las imágenes como los que han sido modelados pueden moverse al mismo tiempo, intentando crear relaciones de plena felicidad unos con otros.

49. Imagen cinética

Aún hoy, en 1998, estoy trabajando en esta técnica, que hasta el presente no está totalmente desarrollada. Básicamente, podemos decir que la Imagen Ritual es la reproducción más o menos minuciosa de acciones de la realidad cotidiana, mientras que la Imagen Cinética, al contrario, es el dibujo de esos movimientos, purificados, simplificados y magnificados en lo que tienen de esencial: la imagen de la esencia y no de la apariencia. La Imagen Ritual es la imagen del cuerpo en movimiento, es el movimiento de la imagen; la Imagen Cinética, al contrario, es la imagen del movimiento. La Imagen Cinética es la imagen del significado, mientras que la Imagen Ritual es la del significante. En este sentido, se asemeja al impresionismo, que introdujo la imagen del movimiento de la cosa, en vez de la imagen de la cosa en movimiento. En el impresionismo, se pintaba el viento, y no las hojas al viento; las estaciones del año, y no la catedral de Ruán: Monet pintó cuatro veces la misma catedral en cuatro estaciones del año: mirando las cuatro, pueden verse las estaciones, además de la catedral. En cierta ocasión un periódico publicó, en la misma página, dos fotos de una carrera de Fórmula I. En la primera, se veían enteros tanto los coches de Ayrton Senna y Alain Prost como a sus dos pilotos. En la segunda, se veían la mitad trasera de uno y la delantera del otro: podíamos ver la carrera. La madre de Helen tuvo cuatro hijos y fue fotografiada durante sus cuatro embarazos. Viendo una foto, se ve a la madre de Helen; viendo las cuatro, se ve el embarazo. Juan Pablo I murió y algún tiempo después murió Juan XXIII. Viendo cada foto por separado, se puede ver al Papa respectivo: las dos juntas muestran la muerte papal. Variante (Hamlet) En mi trabajo con los actores de la Royal Shakespeare Company, hicimos algunas experiencias. En la escena del primer encuentro entre Hamlet, Claudio y toda la familia, hicimos la Imagen Cinética de la toma del poder alrededor del trono; en el encuentro de Hamlet con Ofelia, la imagen del amor, que va y viene, de la piedad y el miedo.

50. Imagen de transición (1976)

a) Se pide que los espect-actores, como si fueran escultores, esculpan un grupo de estatuas, es decir imágenes formadas por los cuerpos de los demás participantes y por objetos encontrados en el local, que revelen visualmente un pensamiento colectivo, una opinión generalizada sobre un tema dado. Por ejemplo: en Francia, el desempleo; en Portugal, la familia; en Suecia, la opresión sexual masculina y femenina. Uno tras otro, los espect-actores muestran sus estatuas. Uno se adelanta y construye su imagen: si el público no está de acuerdo, un segundo espect-actor remodelará las estatuas. Si el público aún no coincide, otros espect-actores podrán modificar, en parte, la estatua base (inicial), o completarla, o hacer otra completamente diferente, que será trabajada por otros participantes. Cuando finalmente haya un acuerdo, tendremos la imagen real, que es siempre la representación de una opresión.

b) Se pide esta vez, que los espect-actores construyan una imagen ideal, en la cual la opresión haya desaparecido, y que represente la sociedad que se desea construir, el *sueño*: imagen en la cual los problemas actuales hayan sido superados. Son siempre imágenes de paz, tranquilidad, amor, etc.: imagen ideal.

c) Se vuelve a la imagen real, y comienza el debate: cada espect-actor, a su vez, tiene derecho a modificar la estatua real, a fin de mostrar visualmente cómo será posible, a partir de esa realidad concreta, crear la realidad que deseamos: cómo será posible pasar de esa imagen, que es la de la realidad actual, a aquella otra, la imagen ideal, que es lo que deseamos. Se construyen así las imágenes de transición.

d) Los espect-actores deben expresarse con rapidez, no sólo para ganar tiempo, sino principalmente para evitar que piensen con palabras y en consecuencia transformen o traduzcan sus palabras en representaciones concretas. Debe tenderse a que el espect-actor piense con sus propias imágenes, que hable con sus manos, como un escultor. Finalmente, se pide a los actores que están interpretando a las estatuas que ellos mismos modifiquen la realidad opresiva, en cámara lenta o mediante movimientos intermitentes. Cada estatua (actor) debe actuar como lo haría el personaje que encarna, y no como actuaría ella misma, revelando su propia personalidad. Sus movimientos serán los movimientos del deseo del personaje-estatua, y no los suyos propios.

51. La analogías .Las analogías que se utilizan como base de ejercicios sinestésicos. Analogía personal: Su énfasis es el involucramiento de empatía, requiere alguna pérdida del ser propio al uno transportarse dentro de otro espacio y objeto. Ej: El químico se identifica personalmente con las moléculas en acción y se podría preguntar ¿Cómo me sentiría yo si fuera molécula? Cuatro niveles de involucramiento: Descripción de Hechos en 1ra persona. 2. Identificación en 1ra persona con emoción. 3. Identificación con empatía con algo viviente 4. Identificación con empatía con un objeto inanimado. Ejemplos de analogías personales: Se una nube ¿Dónde estás? ¿Qué estás haciendo? ¿Cómo te sientes cuando el sol sale y te seca? Imagina que eres tu libro favorito. Descríbete.

52. Estrategia 1: Crear algo nuevo. Generar una invención de un objeto que no exista, realizar presentación pública del invento. (Para qué sirve/ características físicas) Entrevista para que al entrevistado se le amplíen las opciones creativas.

53. Descubrimiento: Presentar un descubrimiento

54. **Estrategia 2:** Hacer de lo extraño algo familiar para esto se repartirán tareas de investigación de las cuales el grupo tenga poco o ningún conocimiento.
55. **Lo siniestro.** Hacer de lo familiar algo extraño. Ej.: Imaginar una situación familiar hermosa, cambiar uno de los factores que intervienen en ella de tal manera de que cambie totalmente el sentido y la convierta en extraña.
56. **Transformando el objeto.** Invertir un objeto y buscarle otras funciones.
57. **Colores musicales.** Experimentan colores al escuchar música
58. **La forma de la textura.** Experimentar formas con texturas

Ejercicios segundo principio. Multiplicidad.

Ejercicios Multiplicidad Danza

59. **La menor superficie:** Cada actor estudia todas las posturas que permitan a su cuerpo tocar lo menos posible el suelo, usando todas las variaciones posibles. Los pies y las manos, un pie y una mano sobre el rostro, la caja torácica, espaldas, nalgas. Es necesario que, en un momento u otro, toda la superficie del cuerpo toque el suelo. El paso de una postura a otra debe hacerse muy lentamente, con el fin de estimular todos los músculos que intervienen en la transición y permitir que el actor se observe. Variante: Al cabo de unos minutos, se pide a los actores que formen parejas. Cada uno debe tocar el cuerpo del otro en la menor superficie posible y tocar el suelo también lo menos posible. Cada uno debe equilibrar al otro. Los dos cuerpos deben moverse lentamente, sin interrupción, intentando descubrir cada vez una nueva posición, una nueva figura que ha de modificarse continuamente. (Conceptos relevantes: Técnica corporal – Equilibrio- Grotoski)

Hay dos maneras de comenzar este ejercicio:

- a. El protagonista sube a una mesa y se deja caer de espaldas sobre ocho actores dispuestos en dos filas de cuatro, frente a frente, con los brazos extendidos, sujetando, con las manos bien abiertas, el antebrazo del compañero que está delante, dispuestos a sostener el peso, sin olvidar de quitarse antes pulseras, relojes, anillos, etc.
- b. El actor corre, se arroja en los brazos de los ocho actores. Antes de saltar, grita; al oír el grito, los actores extienden sus brazos y se sujetan frente a frente, formando una red. En los dos casos, el actor se queda echado sobre cuatro pares de brazos que lo sujetan. En ese momento, un actor sujeta sus brazos y otro sus pies; lanzan al protagonista al aire tres veces, con los brazos extendidos; con el protagonista vuelto hacia el suelo (es peligroso estar con el estómago hacia arriba), los otros ocho actores lo impulsan hacia arriba, se arrodillan y lo reciben abajo. Después de eso, lo tumban en el suelo y todos, al mismo tiempo, comienzan a hacerle un masaje uniforme, con las dos manos, hacia la derecha y hacia la izquierda, de tal manera que todo el cuerpo del protagonista sea tocado con la misma intensidad (ni cariño ni agresión). A continuación, lo colocan de espaldas y repiten el mismo masaje. El actor que

está junto a su cabeza, lo masajea en las orejas, la nariz, el cuello, el pelo. El que está a sus pies, los pies. Durante el ejercicio, los actores deben emitir un sonido uniforme como el masaje. (Conceptos relevantes: Relajación corporal)

60. Equilibrio del cuerpo con objetos: Se coge un objeto cualquiera, un lápiz, una pelota, una silla, un libro, una mesa, una cartera, un pedazo de papel, un sello postal, un cartel, un teléfono, cualquier cosa. Se buscan todas las posiciones y estructuras corporales en las que se pueda equilibrar ese objeto, usando todas las relaciones posibles entre el cuerpo y el objeto: cerca del cuerpo, a distancia, encima o debajo. Lo importante es estudiar la relación cuerpo objeto-gravedad. Se pueden usar las manos, pero sólo lo indispensable. Después de unos minutos, el director dará la señal para que los actores cambien de objetos sin usar las manos; unos minutos más, nuevo cambio; luego, el director pide que los actores recuperen su objeto inicial (Conceptos relevantes: Equilibrio. Contact con objetos. Técnica corporal)

61. Carrera en cámara lenta: Gana el último en llegar. Una vez iniciada la carrera, los actores no podrán interrumpir sus movimientos, que deberán ejecutarse lo más lentamente posible. Cada *corredor* deberá estirar lo máximo que pueda las piernas a cada paso. El pie que adelante a la otra pierna debe pasar siempre por encima de la altura de la rodilla. Hace falta que el actor, al avanzar, estire bien su cuerpo, porque con ese movimiento el pie romperá el equilibrio y, a cada centímetro que camine, se organizará una nueva estructura muscular, instintivamente, activando cierto* músculos dormidos. Cuando el pie llegue al suelo, debe oírse el ruido. Inmediatamente se levantará el otro pie. Este ejercicio, que exige un gran equilibrio, estimula todos los músculos del cuerpo. Otra regla: los dos pies jamás podrán estar al mismo tiempo en el suelo. En cuanto el pie derecho se haya apoyado, el pie izquierdo debe subir, y viceversa. Siempre un solo pie en el suelo. (Técnica y Creación corporal Grotowski-Boal. Conciencia, resistencia y equilibrio corporal)

62. El ángulo recto: Los actores se sientan en el suelo, con los brazos estirados paralelos a su superficie y las piernas también estiradas. Comienzan a caminar con las nalgas, a la derecha y después a la izquierda, como si fuesen los pies. El tamaño de cada paso debe ser el mayor posible, pero no es necesario caminar rápidamente, pues no se trata de una carrera.

63. El cangrejo: Las dos manos y los dos pies en el suelo. Se trata de andar como los cangrejos, hacia la izquierda y hacia la derecha. Nunca hacia delante ni hacia atrás.
Desmecanización-resistencia- técnica corporal.

64. Piernas cruzadas: De pie, lado a lado, dos actores se sujetan por la cintura, apretándose fuertemente, y cruzan las piernas, la derecha de uno con la izquierda del otro, levantándolas para que no toquen el suelo. Después empiezan a andar teniendo en cuenta que cada uno debe considerar el cuerpo del otro como su propia pierna. Atención, la idea es andar y no saltar. La pierna (el actor) no ayuda, es el otro quien debe hacer todo el esfuerzo para que ella, es decir, su compañero, avance.

65. El mono: Caminar hacia delante con las manos siempre tocando el suelo, con la cabeza trazando una línea horizontal con respecto al suelo, como los monos, que se desplazan

armoniosamente. Saltar obstáculos, armoniosamente. (Conceptos relevantes. Desmecanización-resistencia- técnica corporal.)

- 66. Andar a cuatro patas:** El actor anda a cuatro patas, hacia delante y hacia atrás
- 67. Paso de camello:** Pie derecho con mano derecha. Pie izquierdo con mano izquierda. El camello avanza primero el lado izquierdo, después el lado derecho.
- 68. Paso de elefante:** Como el ejercicio anterior, sólo que al contrario: pie derecho con mano izquierda, pie izquierdo con mano derecha. Es así como anda el elefante.
- 69. Paso de canguro:** El actor se agacha y se coge los tobillos con las manos. Anda hacia delante, saltando como un canguro.
- 70. Carretilla:** Como hacen los niños: un actor en el suelo se apoya sobre las manos y el otro lo sujeta por los pies. Uno camina con las manos y el otro lo sigue, como quien conduce una carretilla.
- 71. «Como gustéis»:** Intentando modificar la forma habitual de andar, incluso el ritmo, y variando muchas veces durante el ejercicio.(Conceptos relevantes: Desmecanización, resistencia corporal)
- 72. Tercera serie: masajes:** Variante (italiana) Todos tumbados en el suelo, con las cabezas alineadas. La primera persona de la fila comienza a rodar sobre los cuerpos de sus compañeros hasta llegar al otro lado. En cuanto se retira, continúa rodando la segunda persona, después la tercera, y así sucesivamente. Variante (Edam) Todos tumbados de espaldas, uno al lado del otro, como la primera vez, con las cabezas en direcciones opuestas. Esta vez, se deja un pequeño espacio entre cada uno de los actores. Viene el primero y se acuesta sobre los tres primeros actores acostados, en el sentido perpendicular, es decir, formando un ángulo recto con ellos. El director da la señal y todos los que están acostados comienzan a rodar en el mismo sentido (como una alfombra voladora). El que está encima de esta alfombra *es movido* en la misma dirección. Una segunda persona lo sigue, y así sucesivamente. **Masaje de espalda:** Dos actores, espalda contra espalda. Cada uno intenta masajear al otro con su propia espalda.
- 73. El demonio.** Una buena manera de liberar las tensiones. El actor salta de un pie al otro, haciendo, con los brazos, movimientos parecidos a los que hacemos para secarnos el agua del cuerpo, o para exorcizar al demonio (en los países donde los demonios existen, claro...).(Conceptos relevantes: Relajación corporal.)
- 74. Quinta serie: la gravedad**
Secuencia de movimientos rectilíneos y circulares
- a. El actor se mueve con movimientos exclusivamente rectilíneos de piernas, brazos y cabeza, como si fuese un robot (de los antiguos, que eran así; después se inventaron robots más gráciles). Los movimientos deben ser entrecortados, sin ritmos definidos, inesperados, sorprendentes. El movimiento pendular de los brazos no sirve, porque es circular. Deben moverse todas las partes del

- cuerpo. Los actores casi siempre tienden a hacer movimientos bruscos, violentos, y hay que evitarlo. Aunque rectos, los movimientos pueden ser suaves, delicados. Deben serlo. Se empieza con un brazo, después el otro, una pierna. después la otra, el cuello, y así sucesivamente. Los movimientos rectos se ejecutan mejor si el actor tiene conciencia de que deben ser paralelos a las paredes, o al suelo, o al techo, o a cualquier diagonal de la sala.
- b. Variante: El actor camina con movimientos curvos (circulares, ovals, helicoidales, elípticos, etc.). Los brazos giran mientras se mueven hacia delante y hacia atrás, mientras suben y bajan; la cabeza debe describir curvas en relación con el suelo, subiendo y bajando, sin mantenerse nunca al mismo nivel. Las piernas y todo el cuerpo suben y bajan. El movimiento debe ser continuo, suave rítmico, circular y lento. Los actores deben repetir varias veces los mismos movimientos, intentando estudiar (sentir) todos los músculos que se activan y desactivan en su realización. Sólo después de haber estudiado (sentido) un movimiento deben pasar a otro, igualmente circular, helicoidal, elíptico, etc. Es importante que todo el cuerpo se ponga en movimiento: cabeza, brazos, dedos (que no deben mantenerse nunca cerrados), tórax, caderas, piernas, pies. El ejercicio debe hacerse suavemente, sin violencia, con placer, casi sensualmente. No debe causar dolor, debe calentar el cuerpo.
 - c. Alternar movimientos circulares y rectilíneos.
 - d. La parte derecha del cuerpo hace movimientos circulares, y la izquierda, rectilíneos. Tras unos minutos, se alternan.
 - e. La parte superior del cuerpo describe movimientos circulares y la parte inferior, de la cintura para abajo, rectilíneos. Después de unos minutos, se alternan.
 - f. Todas las variaciones posibles, con todas las partes del cuerpo que el actor haya conseguido dominar y separar.
 - g. El actor camina, separando lo más posible todas las partes del cuerpo, estirando hasta el límite extremo la cabeza, los brazos y las piernas, intentando sentir la división vertical de todo el cuerpo. Camina de puntillas con movimientos siempre rectos. A continuación, comienza a hacer movimientos circulares, lentamente, y a encoger el cuerpo, acercando todas sus partes, deteniéndose cuando la apariencia del cuerpo se asemeja a una bola. Después, se hace el mismo movimiento inversamente.
 - h. Los actores realizan todos los ejercicios anteriores *marcha atrás*.
 - i. Los actores deben mantener las rodillas dobladas y caminar así durante unos minutos, sin enderezarse: se revela aquí la lucha entre la fuerza muscular y la fuerza de gravedad.
 - j. Los participantes pueden hacer cualquier tipo de movimiento (circular o rectilíneo), hacia los lados o hacia atrás -nunca hacia delante, como es habitual-, y siempre con las rodillas dobladas. El actor debe comenzar a hacer un poco menos de esfuerzo que el habitual para continuar caminando, para desplazarse. Primero un poco menos e, inmediatamente después, un poco más. Debe estudiar esas dos fuerzas, la fuerza muscular y la de la gravedad. Intentar equilibrar la gravedad solamente con la energía necesaria, pero usando cada vez menos la

fuerza muscular necesaria. Menos, menos, más, menos, menos, menos, más. Victoria difícil y lenta de la gravedad. El actor se arrastra. Siempre variando entre un poco más de fuerza y un poco menos, pero siempre cada vez menos, haciendo que sea cada vez más difícil el movimiento de avance; sin embargo, cada uno debe intentar seguir avanzando, arrastrándose, incluso tocando ahora el suelo con las rodillas, después con las piernas, después con el abdomen, más tarde también con el tórax, etc. Finalmente, después de cierto tiempo, cada uno renuncia a moverse y se abandona, teniendo la precaución de acabar tumbado de espaldas. Es necesario que la mayor parte posible del cuerpo toque el suelo. El actor, entonces, debe intentar sentir el peso específico de cada parte de su cuerpo: los dedos, por ejemplo. Los dedos las manos son diez y debe sentirlos separadamente y no en conjunto. Mueve primero los dedos, después la mano derecha, que se levanta y vuelve a caer; entonces, la levanta más alto y b deja caer; después la mano izquierda se levanta y cae, se levanta y cae; a continuación, la pierna izquierda, la pierna derecha, que una, dos veces, se levantan y caen; después la cabeza se levanta y se apoya suavemente en el suelo otra vez; a continuación, la cabeza y el tórax; después el actor se pone boca abajo. Entonces, cuando haya sentido cada parte de su cuerpo, el actor reanuda el movimiento contrario, usando siempre la fuerza muscular límite necesaria: un poco más, un poco más y un poquito menos. El estudio, ahora, se hace en el sentido de un poco más. Las rodillas se yerguen y caen, pero suben de nuevo y cada vez más. El cuerpo comienza a moverse; cuanto más suavemente baja, más impulso se obtiene al reanudar el movimiento. El actor se mueve con dificultad: esa dificultad es real, porque se trata de vencer la fuerza real de la gravedad, contra la cual luchamos todos los días. El actor avanza con las manos, después los brazos, después también las rodillas, usando solamente la fuerza necesaria, a veces un poco menos, a veces un poco más, y más, y más. Se queda acuclillado. Primero miraba el suelo, después miraba la horizontal; ahora, en cuclillas, comienza a mirar el techo y a dirigirse muscularmente para levantarse y andar, y se levanta y se queda de pie, andando. El actor camina. Ahora no puede mirar el suelo, sino sólo hacia arriba. Es necesario que camine con más energía. Levanta los brazos e intenta tocar el techo, anda y salta; cada vez, todos intentan saltar un poco más alto, despegar del suelo, más alto, aún más alto. Intentan tocar el techo, una vez, dos... después deben gritar cuando saltan, corriendo para cobrar impulso y gritar para alcanzar el techo y despegar, volar, saltando lo más alto posible. (Conceptos relevantes: Desmecanización, Resistencia, control del peso corporal)

75. Música y baile.

Algunos ritmos, especialmente los brasileños de origen africano, como la samba, la batucada, la capoeira (sólo con movimientos circulares y muchos andando hacia atrás), son excelentes para estimular todos los músculos del cuerpo. Los actores no deben repetir pasos ya establecidos, sino dejar que sus cuerpos se balanceen. Puede también utilizar una cinta de casete reponiéndola a una velocidad mayor que aquella a la que fue grabada. Es importante que en todos estos ejercicios de calentamiento

siempre se comience lentamente. Poco a poco, se aumentará la intensidad del ejercicio. Es importante que la práctica de estos ejercicios sea placentera, el actor debe sentir placer y no dolor al ejecutarlos.

76. Completar el espacio vacío: Dos actores frente a frente. Uno de ellos se moverá y el otro completará el espacio vacío: si uno retira la mano, el otro tenderá la suya; si uno saca la barriga, el otro la esconde; si uno se encoge, el otro se crece. Contact sin tocarse.

77. Articulaciones: distinguir las diferentes articulaciones del cuerpo, desde las más amplias como codos, rodillas y cabeza, hasta las más pequeñas como dedos y muñecas y las más rígidas como el torso. Buscar las diferentes posibilidades de movimiento de nuestras articulaciones y moverlas en disociación.

78. Elementos coreográficos: En parejas elegir dos o tres movimientos con el cuerpo en común. Luego definir otros movimientos cada uno por separado en el mismo ritmo de los movimientos anteriores. Ejecutar los movimientos por separado y cada cierto tiempo juntarse en los movimientos comunes, volver a otros movimientos por separados y volver a juntarse en los movimientos comunes.

- i. Indagar en las danzas del mundo: Investigar una danza del mundo. Historia, cultura, música, movimientos. Relacionar dicha danza con una escena o personaje.
- ii. Palmas y pies a contratiempo: Tomar un compás musical y trabajarlo con pies y palmas a contratiempos.

79. Contact. Principios: Es improvisado, al contrario del ballet permite que ambos puedan levantarse, puede ser tocándose y no tocándose (capoeira, los espacios intermedios del cuerpo del otro)

80. Con objeto “interesante” es decir, que le importe, guste, beneficie, o sea útil.

81. En contradicción. Bailar cuando no hay música y quedarse quieta cuando hay

Ejercicios multiplicidad actuación.

82. Personajes en tránsito Uno o más actores entran en escena y realizan ciertas acciones para mostrar de dónde vienen, qué hacen y adónde van. Los demás deben descubrir lo máximo que puedan sólo a través de las acciones físicas: vienen de la calle; están en la sala de espera de un dentista, donde les extraerán una muela; están en el despacho de un abogado; van a subir a la habitación donde hay un enfermo; salen de su casa por la mañana; están en el ascensor; van a comenzar su trabajo en una oficina, etc. (**Conceptos relevantes: Interpretación. Boal - Stanislavski. Acciones subentendidas, objetivo, si mágico**)

83. Movimiento premeditado

Los actores se mueven con premeditación, separando claramente el momento en el que se premedita y el movimiento del momento en el que se ejecuta, como si no pudiesen ser simultáneos. Esos movimientos deben hacerse en todas las direcciones pero siempre de una forma premeditada y dividida: pienso lo que voy a hacer y después lo hago. Lo importante es reflexionar sobre el propio cuerpo, los músculos, las estructuras musculares. Así, todos los movimientos serán planeados. (Conceptos relevantes: Interpretación. Acciones Físicas. Automatismo)

84. No coordinación de movimientos coordinados

La coordinación de movimientos endurece los músculos y determina la máscara física. En este ejercicio, el actor estudia sus movimientos y deja de coordinarlos: los brazos separados de las piernas al andar; una pierna con un ritmo diferente del de la otra; una mano gesticulando lo contrario de la otra; la mano no coordinada con la boca que se abre para recibir los alimentos; el dedo que se levanta antes de que se abra la boca para pronunciar un discurso; los brazos haciendo el movimiento de equilibrar las piernas que se cruzan, pero no al mismo tiempo, etc. Primero se puede realizar una acción cualquiera y después repetirla con los movimientos no coordinados. (Conceptos relevantes: Técnica y Creación corporal. Interpretación. Deconstrucción de acciones físicas. Grotowski - Boal)

85. Anda, para, justifica

Los actores caminarán por la sala de manera extraña y estrambótica. De vez en cuando, el director dirá «¡Alto!» y pedirá a cada uno de los actores que justifique su manera de andar diciendo algo que tenga coherencia, por más absurdo que sea. Variante (Hamlet) Los actores adoptan actitudes de los personajes de esta obra y dicen la parte del diálogo. (Conceptos relevantes: Interpretación)

86. ¿Cuántas «aes» existen en una «a»? En círculo. Un actor va hasta el centro y expresa un sentimiento, sensación, emoción o idea, usando solamente uno de los muchos sonidos de la letra «a», con todas las inflexiones, movimientos o gestos con los que sea capaz de expresarse. Todos los demás actores, en el círculo, repetirán el sonido y la acción dos veces, intentando sentir también esa emoción, sensación, sentimiento o idea que ha originado el movimiento y el sonido. Otro actor va hacia el centro del círculo y expresa otros sentimientos, sensaciones, ideas o emociones, seguido nuevamente por el grupo, dos veces. Cuando ya muchos hayan creado sus propias «aes», el director pasará a las otras vocales (e, i, o, u); después a palabras de uso habitual en la vida cotidiana; después a «sí» queriendo decir «sí», a «sí» queriendo decir «no», a «no» queriendo decir «no», y a «no» queriendo decir «sí». Finalmente pide que utilicen frases enteras, también de la vida cotidiana, siempre intentando expresar, con las mismas frases, ideas, emociones, sensaciones y sentimientos diferentes. Variante texto. Utilizando frases de un texto predeterminado. (Conceptos Relevantes: Interpretación, Intención, subtexto)

87. La lluvia italiana: En círculo, los actores simulan, con la voz y los movimientos de los brazos y el cuerpo, el sonido de la lluvia que se transforma en tormenta y después en buen tiempo: (Conceptos relevantes: expresión corporal)

88. Cuarta serie: el ritmo de la respiración

Tumbado de espaldas, completamente relajado. El actor se lleva las manos al abdomen, expelle todo el aire de los pulmones, inspira lentamente y llena el abdomen hasta no más; espira a continuación; repite lentamente esos movimientos varias veces. Hace lo mismo con las manos sobre las costillas, llenando el pecho, especialmente la parte de abajo, varias veces. Lo mismo con las manos sobre los hombros o hacia arriba intentando llenar la parte superior de los pulmones. Finalmente, hace una secuencia de las tres respiraciones, siguiendo siempre el mismo orden.

Apoyado en una pared a corta distancia Apoyándose con las manos, el actor hace los mismos movimientos respiratorios anteriores; después repite todo apoyándose en los codos

Inmóvil en posición vertical El actor hace los mismos movimientos respiratorios. La respiración debe ser un acto de todo el cuerpo. Todos los músculos deben reaccionar a la entrada de aire en el cuerpo y a su expulsión, como si el actor pudiese sentir el oxígeno circulando por todo el cuerpo, a través de las arterias, y el anhídrido carbónico expulsado a través de las venas

Inspiración lenta Inspirar lentamente por la fosa nasal derecha y espirar por la izquierda; después invertir el orden.

Explosión. Después de haber inspirado lentamente todo el volumen de aire posible, el actor debe expulsarlo de una vez por la boca. El aire produce un sonido parecido a un grito agresivo. Hacer lo mismo expeliendo enérgicamente el aire por la nariz, después de haber inspirado lo máximo posible.

Inspiración lenta con los brazos extendidos Inspirar lentamente al mismo tiempo que levanta los dos brazos lo más arriba posible y se pone de puntillas, intentando ocupar el mayor espacio posible; después, también lentamente, espirar mientras retoma la posición inicial, encogiendo el cuerpo hasta ocupar el menor espacio posible.

Olla a presión. Con la nariz y la boca tapadas, hacer el máximo esfuerzo para expeler el aire. Cuando no aguante más, destapar la nariz y la boca

Inspiración con gran rapidez. El actor intenta inspirar el máximo de aire posible y, a continuación, expelerlo con la mayor rapidez. Todo el grupo puede practicar este ejercicio, con el director marcando el tiempo para inspirar y espirar, como si fuese una competición para ver quién consigue mover mayor volumen de aire al mismo tiempo.

Muy lentamente. El actor inspira y después, emitiendo un sonido, espira de manera que su sonido pueda oírse durante el máximo tiempo posible.

Respiración profunda por la boca. Respirar profundamente por la boca, con los dientes apretados, espirando a continuación por la nariz.

Inspiración con clara definición y mucha energía. Inspirar y espirar como se ha descrito antes, siguiendo un ritmo particular: el del corazón o el fragmento de una música (con un tono bien definido) o una melodía entonada por el grupo. Respiración voz

De pie, en círculo. Los actores espiran haciendo un ruido (¡Ah!), se dejan caer como si se estuviesen desinflando y se relajan completamente en el suelo.

Un actor «vacía» a un compañero. Como si su compañero fuese un muñeco hinchable. La parte destapada puede ser el dedo, la rodilla, la oreja, o cualquier otra. El actor destapado actúa como si lo estuviesen vaciando de aire a través del agujero hecho por el otro, espira todo el aire y se deshinchaba simultáneamente, hasta quedar tendido en el suelo como un muñeco de plástico vacío. Después, el primer actor hace los movimientos y los ruidos de quien está llenando su cuerpo con una bomba de aire, y el segundo actor inspira y vuelve a inflarse a cada sople.

- 89. A, E, I, O, U.** Todos los actores juntos en un mismo grupo. Un actor se pone frente al grupo, que debe emitir sonidos usando las letras A, E, I, O, U, cambiando el volumen de acuerdo con la distancia a la que se encuentre del actor aislado y en movimiento. Cuando el acto que hace de botón del volumen esté lejos, los demás emitirán sonidos más altos, y cuando esté cerca, sonidos más bajos. El actor podrá moverse libremente por toda la sala. Los actores del grupo deben intentar pasar emociones al otro actor y no sólo hacer ruido. Variante. En parejas. Cada actor emite un sonido dirigido a su compañero que está a medio metro de distancia; el otro retrocede un metro, después dos, tres, diez metros. Los actores tienen que ajustar sus voces a la distancia. Este ejercicio también puede hacerse cantando. De la misma forma que los ojos miran naturalmente un objeto que queremos mirar, también la voz mira naturalmente a una persona con la que queremos hablar.
- 90. Dos grupos, uno frente al otro:** Cada grupo emite un sonido diferente e intenta hacer que el otro grupo se someta a él. **Tumbados en el suelo.** Con el máximo de contacto posible del cuerpo con el suelo, los actores trabajarán sus voces en esa posición. **Boca abajo sobre una mesa.** En esta posición, y con la cabeza colgando por un extremo, los actores emiten sonidos hasta que sientan cosquillas en la nariz y les sea imposible continuar.
- 91. El amigo y el enemigo:** Un ciego y dos participantes más: cada uno de éstos decide, sin que los otros lo sepan, si es amigo o enemigo del protagonista ciego; comienzan a dar órdenes, alternadamente, según sus relaciones de amistad o enemistad, y el protagonista obedece órdenes que tengan que ver con movimientos corporales, sonidos, etc. Las órdenes no deben darse de forma coherente con el tono de voz: con voz maligna puede darse una orden amistosa, y con voz dulce una orden malévola. Los tres han de cumplir el papel protagonista y, al final, cada uno dice cómo ha sentido a los otros dos (si amigos o enemigos) y por qué. Todos revelan entonces la elección que hayan **hecho**. **Variante con texto.** Se decide al principio quién es el protagonista, y los dos participantes deciden, cada uno por su cuenta, a quienes representan; las órdenes dadas y las frases del diálogo no pueden reconocerse como parte de la obra. **Variante con texto 2.** Los participantes deben dar órdenes surgidas de su subtexto y no de lo que los personajes dicen realmente en la obra, es decir, deben expresar los deseos, incluso inconscientes (hechos conscientes por el actor, claro), y no las voluntades conscientes (expresadas en el diálogo). **Variante con texto 3.** Cada participante piensa en un personaje de cualquier pieza y su relación con el protagonista, que puede consistir así en dos personajes distintos; deberá decir después, a uno y a otro, quién creyó ser.
- 92. Boxeo:** Dos personas de pie, a unos metros de distancia una de otra, deben reaccionar inmediatamente a los golpes que lanza el compañero. El ejercicio será mejor si una persona golpea primero varias veces, mientras la otra asimila los golpes; después cambiarán los papeles: es difícil recibir los golpes y reaccionar a ellos al mismo tiempo. Generalmente terminamos este juego con gestos de cariño o pasando de inmediato a la variante siguiente, la de los amantes. Variante (amantes). Lo mismo que el anterior, con la diferencia de que las personas se acarician en lugar de atacarse. La pareja debe reaccionar inmediatamente a cada caricia distante. **Variante Extender una manta** (sin la manta), coordinando los movimientos. Del mismo tipo: dos equipos, uno de cada lado, tiran de una cuerda gruesa; o tiran de una red llena de pescado; o transportan un piano (sin piano); o hacen que un coche

gire, y así una infinidad de variaciones. **Variante (bailarines)** Los actores bailan en parejas; después se alejan unos de otros y siguen bailando como si estuviesen aún enlazados. Vale la pena que algunos compañeros ayuden, tarareando la melodía. Variante. Este tipo de ejercicio puede hacerse de otro modo, con el efecto precediendo a la causa. Por ejemplo: siento el dolor de la caída antes incluso de caer; entonces, caigo y comparo. Acción-Reacción.

93. Interrelación de personajes: Este ejercicio puede hacerse en silencio o no. Un actor inicia una acción. Un segundo actor se acerca y, a través de acciones físicas visibles, se relaciona con el primero, de acuerdo con el papel que elige: hermano, padre, tío, hijo, etc. El primer actor debe intentar descubrir cuál es el papel y establecer la interrelación. A continuación entra un tercer actor, que se relaciona con los dos primeros, después un cuarto, y así sucesivamente. El primer ejercicio de esta serie debe ser siempre mudo, con el fin de desarrollar las relaciones de cada uno con el mundo exterior a través de los sentidos y no de las palabras. El primer actor debe imaginar también el escenario donde se encuentran. (Pag 66) Relaciones.

94. Personajes en tránsito

Uno o más actores entran en escena y realizan ciertas acciones para mostrar de dónde vienen, qué hacen y adónde van. Los demás deben descubrir lo máximo que puedan sólo a través de las acciones físicas: vienen de la calle; están en la sala de espera de un dentista, donde les extraerán una muela; están en el despacho de un abogado; van a subir a la habitación donde hay un enfermo; salen de su casa por la mañana; están en el ascensor; van a comenzar su trabajo en una oficina, etc.

95. Observación

Un actor mira a sus compañeros durante unos minutos; después, de espaldas o con los ojos vendados, intenta describirlos con el mayor número posible de detalles: colores, indumentaria, señas particulares, etc.

96. Actividades complementarias

Un actor inicia un movimiento cualquiera y los demás intentan descubrir qué hace, para realizar entonces las actividades complementarias. Ejemplo: los movimientos de un arbitro durante un partido, complementado por los defensas y los atacantes; un taxista complementado por el pasajero; un cura oficiando misa complementado por un monaguillo y los fieles, etc. Relaciones.

97. Descubrir la diferencia Dos filas, cada actor frente a otro, observándose; se vuelven de espaldas y alteran un detalle determinado en sí mismos o en la ropa; vuelven a mirarse y cada uno debe descubrir la diferencia en el otro.

98. Juego de los animales: Se escriben en pedazos de papel nombres de animales y su sexo: macho o hembra. Se puede hacer este ejercicio» de dos maneras: adoptando el comportamiento más realista del animal, o sólo su personalidad (con perdón de la palabra...), es decir, mostrando la visión humanizada que cada uno de los participantes pueda tener del animal que le toca. El director dará indicaciones del tipo: los animales tienen hambre. ¿Cómo suele comer cada uno? ¿Con gula o con miedo? ¿De pie o sentado? ¿Al descubierto o escondido? ¿Quieto o en movimiento, huyendo o agrediendo? Los

animales tienen sed: ¿beben a grandes tragos o poco a poco? ¿Pensando en otras cosas o muy concentrados? ¿Y los peces? ¿Y la jirafa? ¿Y el camello? Los animales se enardecen y luchan entre sí (se da la instrucción de que está prohibida cualquier agresión física; basta la mención de agredir y un actor, intimidado con la posibilidad de agresión, se concentra en su defensa y no en la creatividad del ejercicio...). ¿Cómo expresarán miedo, rabia, prevención? Los animales están cansados y se van a dormir; ¿cómo? ¿De pie, colgados de una rama, acostados? Los animales se despiertan y, lentamente, comienzan a sentir la falta del sexo opuesto e intentan buscarlo: los actores saben que, entre ellos, uno estará representando al animal de sexo opuesto. Cuando buscan al compañero, tienden a dejar de actuar sólo para poder observar mejor. El director debe entonces llamarles la atención para que sigan actuando mientras buscan. Cuando dos actores creen que han encontrado a su pareja, deben interpretar la escena del encuentro, del enamoramiento -en eso los animales, como todos nosotros, son muy diferentes: el caballo es un verdadero gentleman, y la yegua una dulzura, mientras que el toro es un machista insensible y la vaca una hembra resignada... (¡¡¡por lo menos es lo que parece desde fuera!!!). El gallo y la gallina no se aman con la misma parsimonia que el rinoceronte y su hembra. Así, cada actor muestra lo que sabe sobre esos animales, y cuando los dos actores están seguros de que se han encontrado, uno de ellos muestra su papel al otro: si estaba en lo cierto, salen los dos del juego; si no, si el oso hormiguero se ha enamorado de la hormiga, vuelven los dos en busca del amor verdadero. Disculpad pero, sin ánimo racista, en este juego no se permiten cruces de raza. Cuando todos ya se han encontrado, cada pareja vuelve a escena y rehace el momento del encuentro; los demás actores deben imitar el sonido correspondiente a las voces de los animales: croar, gruñir, chillar... Igualmente, el director puede invitar a los actores que lo deseen a mostrar otras características de sus personajes.

99. ***Juego de las profesiones:*** Semejante al anterior, con nombres de profesiones en los papeles, dos veces cada profesión, oficio u ocupación: obrero metalúrgico, dentista, sacerdote, sargento, chófer, pugilista, actor, prostituta, etc., sólo aquellas profesiones que los actores conozcan. Cada actor saca un papel. Todos comienzan a improvisar la profesión que les ha tocado, sin hablar de ella, sólo mostrando la visión que tienen de esos profesionales. El director dará indicaciones, como por ejemplo: 1. Los profesionales están caminando por la calle; 2. Van a comer (bocadillos, fast food, restaurante elegante, etc.); 3. Asisten a una inauguración en el Museo de Arte Moderno (¿a comprar una obra, exhibirse, disfrutar de los cuadros?); 5. Se dirigen a un espectáculo de boxeo o a un partido de fútbol (¿cómo se comportan?); y, finalmente, 6. Van a trabajar: en este momento, los actores muestran todos los rituales del trabajo de cada uno y comienzan a intentar identificar al compañero de la misma profesión; cuando eso ocurre, la pareja sale del juego. En la segunda parte del juego, en círculo, las parejas se miran trabajando y forman familias de profesiones, es decir, profesiones cuyos rituales se asemejen. Después, cada familia pasa delante del grupo que debe intentar descubrir, primero, de qué profesiones se trata, y, segundo, por qué han formado una familia. Variante (Hamlet) Juego de los personajes de la obra (Hamlet o cualquier otra).

Juegos de máscaras y rituales

100. ***Seguir al maestro:*** Un actor comienza a hablar y a moverse naturalmente, y todos los demás intentan captar y reproducir su máscara. Es importante no hacer caricatura, sino

reproducir la fuerza interior que lleva al actor a ser como es. Los actores imitan al maestro, pero en el sentido que le da Aristóteles: imitar no es copiar las apariencias, sino reproducir las fuerzas creadoras internas que producen esas apariencias. Un actor, por ejemplo, tenía como característica más visible su extrema locuacidad; en realidad, se trataba de una persona tímida, insegura, que buscaba seguridad hablando incesantemente, pues tenía miedo a que los demás lo atacasen. El actor debe crear ese miedo que lleva a la locuacidad. Además, debe intentar descubrir los rituales sociales que el otro desarrollaba en la vida y que lo llevaron a ser víctima de ese miedo. El núcleo de la máscara es siempre una necesidad social que determinan los rituales. Variante con texto) Los maestros imaginan personajes de la obra y los interpretan sin decir de quiénes se trata. Después, los actores deberán decir a quiénes, en su opinión, han interpretado

101. Seguir a dos maestros que se metamorfosean: Dos actores comienzan a conversar o discutir; cada uno tiene su equipo de seguidores, que comienzan a imitar o crear las máscaras de los respectivos maestros. Al cabo de unos minutos, los dos maestros comienzan a metamorfosearse uno en otro, es decir, cada maestro comienza a imitar al otro, de modo que los seguidores de uno también imitarán a los del otro. Variante {Hamlet). Lo mismo con personajes de la obra.

102. Rotación de máscaras: Cinco actores hablan, se mueven y se observan. Pasados unos minutos, el director pronuncia el nombre de uno de ellos, y todos los demás comienzan a imitar su máscara; unos minutos después, el director dice el nombre del segundo actor y todos adoptan la máscara de éste, y así sucesivamente.

103. Unificación de máscaras: Un grupo de actores, conversando, intenta, sin acordarlo previamente, imitar la máscara de uno de ellos, hasta que todos acaben imitando al mismo actor, que debe descubrirse a sí mismo.

104. Creación colectiva de una máscara: Una pareja de actores conversa y se mueve. El primero introduce, durante la conversación, un rasgo cualquiera de su manera de andar o hablar, o un hábito de pensamiento o una idea fija. El otro intenta descubrir esa característica y reproducirla. Después, el segundo actor añade al primero un segundo rasgo, que debe también ser adoptado por su compañero y sumado al anterior. Este juego puede ser desarrollado por un equipo; en este caso, cada actor sumará un rasgo nuevo, que deberá asimilar todo el grupo, para crear así una máscara colectiva.

105. Suma de máscaras: Se pide a un actor que, sin perder ninguno de los rasgos de su propia máscara, ninguno de sus elementos, le añada uno o más rasgos de la máscara de un compañero. ¿Cómo sería Fulano si, además de todo lo que es, tuviese la violencia de Mengano? ¿O si este actor fuerte y agresivo tuviese la timidez de otro, sin perder la agresividad y la fuerza? Se puede hacer una infinidad de combinaciones añadiendo elementos a la máscara, o intercambiándolos entre dos o más actores. También se puede hacer una máscara que sea la suma de todos los integrantes del grupo utilizando el elemento más característico de cada uno.

106. Llevar la máscara al extremo y anularla: El actor, una vez consciente de su máscara, afirma cada uno de sus elementos, llevándola al extremo, a su forma más exagerada.

Después, lentamente, comienza a anularla, adoptando para cada elemento el rasgo opuesto al habitual.

107. Intercambio de máscaras: Los actores realizan un ritual bien conocido y después cambian de papeles dentro de ese ritual: por ejemplo, los hombres representando según las máscaras usuales de las mujeres, etc., o el jefe y el empleado, el profesor y el alumno, el latifundista y el campesino, el policía y el ladrón, etc.; manteniendo todas las acciones del ritual, los dos actores cambian de máscara. P80

108. Sustitución de un conjunto de máscaras por otro de clase social diferente

Extremar totalmente la máscara: La máscara se impone sobre el ser social, pero dentro de ella la vida continúa. Extremar totalmente la máscara consiste en hacer que invada de manera absoluta al ser humano, hasta eliminar cualquier señal de vida. La parte humana del obrero es inadecuada para el trabajo mecánico que tiene que realizar; así, el obrero será tanto más eficiente cuanto menos humano sea y cuanto más se convierta en un autómatas. El actor experimenta en su cuerpo, con los movimientos que cada obrero debe hacer, el dominio progresivo de la máscara hasta la muerte del obrero. Ejemplos: la costurera que acaba cosiendo su propio cuerpo; el sacerdote cuya bondad, impuesta por los rituales, le quita cuerpo, peso y carne, transformándolo en un ángel sin sexo, sin fisonomía propia; la prostituta que se transforma en puro cuerpo en movimiento, etc.

109. La invención del espacio y las estructuras espaciales del poder.

Inventando el espacio en la sala: Usando sus cuerpos y algunos objetos (los mismos de la secuencia anterior), los participantes recrean un ambiente en la sala: un barco, una iglesia, un banco, una sala de baile, un desierto, un océano, etc. El primer actor se coloca en la posición en la que estaría si la sala fuese ese barco, iglesia, etc.

Las siete sillas (o cojines): Cada actor con una silla o cojín, objetos con los cuales deberá formar una imagen que le atribuya: a) el mayor poder posible; b) el menor poder posible. Después de cada una de esas imágenes, el director pedirá a los demás participantes que digan frases que les parezcan estar saliendo de la boca de la imagen, como los bocadillos de las historietas. Después pedirá al propio actor que está formando la imagen que hable, él también, sobre el pensamiento de la imagen. En vez de la silla o cojín, pueden utilizarse otros objetos: un florero, una fotografía, un paraguas, un par de zapatos o una combinación de objetos, siempre con el mismo propósito de expresar, con el propio cuerpo y esos elementos, una idea, sensación o emoción. «Estoy enamorado, pero...»: en esta versión, el actor debe formar una imagen que diga siempre «Estoy enamorado» y añadir «pero...». Cuando todos hayan hecho sus imágenes, el director comienza con el primero, que debe completar la frase con un movimiento en cámara lenta: «pero... no le gusto», o «pero... se va a casar con otro», o «pero... creo que a mi mujer no le gustará nada», etc. El actor hace el movimiento que equivale a la frase que está pensando, y los demás deben descubrir cuál es; al final, el actor la revelará. Un actor coge uno de esos objetos posibles y hace el mismo gesto delante de tres actores diferentes: cada uno debe interpretar qué ha dicho el actor y dar su respuesta: serán tres respuestas diferentes. Variante (Hamlet) Un actor adopta una imagen de Hamlet (u otro personaje de esa u otra obra) y los demás interpretan sus pensamientos.

110. Las dos revelaciones de Santa Teresa

El título no tiene nada de religioso y está relacionado con un barrio de Río de Janeiro donde fue inventado. El grupo decide qué tipo de relación interpersonal decide investigar: marido/mujer, padre/hijo, profesor/estudiante, médico/paciente, etc. Solamente pueden seleccionarse relaciones próximas y cargadas de sentido y emoción. Se forman parejas y, en cada una, los miembros decidirán solamente: a) quién interpreta qué, quién es uno y quién es el otro: no pueden ser los dos padres o alumnos, etc.; cada uno debe ser uno de los polos del binomio; b) dónde va a ser la escena en la que se encontrarán; c) qué edad tiene cada uno: son diferentes una madre de treinta años y otra de sesenta. Después de eso, los miembros de la pareja se separan y cada uno piensa, solo, en una revelación, algo que -bueno o malo, tabú- si se dijese provocaría el mayor choque en la relación, que nunca más volvería a ser la misma. La improvisación comienza cuando los dos se encuentran. Inician la conversación sobre temas que esos personajes suelen tratar y se ponen a hacer lo que se supone que hacen habitualmente, incluyendo todo tipo de lugar común y cliché. Después de unos minutos, el director dirá: «Uno de los dos puede hacer la primera revelación». Entonces, uno de los miembros deberá revelar al otro algo de gran importancia, que tenga el poder de cambiar la relación, para mejor «o para peor. El otro miembro deberá mostrar la reacción que imagina sería la más probable. Se improvisa la reacción ante lo que se ha revelado. Unos minutos más tarde, el director pedirá al segundo miembro que haga su revelación, que debe ser tan importante como la anterior, y la primera persona reaccionará de acuerdo con lo que imagina sería la verdadera reacción del otro. Nuevo intervalo, el director dirá que uno de los dos debe marcharse e improvisan la separación: ¿«te veo más tarde», buenas noches o un «adiós para siempre»? ¿Se marcha para comprar una botella de champán y celebrar o para no volver nunca más? Este juego es particularmente útil para revelar las estratificaciones en una cultura determinada. Primero: ¿dónde suelen encontrarse y hablar, por ejemplo, maridos y mujeres: en la cocina o en la cama? ¿Qué revelaciones hacen las hijas a sus madres: están embarazadas de un hombre casado y quieren abortar? ¿Quieren abandonar el hogar? ¿Dejar de estudiar, irse del país? Las comparaciones que se pueden hacer entre las diferentes parejas -por ejemplo, dónde se encuentran, qué se revelan, etc. son muy eficaces como manera de revelar los mecanismos de una sociedad determinada. Generalmente hago este juego en la misma sesión, el mismo día de «Imagen de la hora» (donde cada uno debe mostrar qué hace generalmente a las siete de la mañana, a las ocho, a las nueve, a las diez, etc.) y «El gesto ritual» (véase P- 319) (donde cada uno muestra, en forma de imagen, la cristalización de los movimientos mecanizados que se hacen cada día).

111. La memoria de los sentidos

Memoria y emoción: recordando un día del pasado

Es el mismo ejercicio, pero tal vez ayer o por la mañana no haya ocurrido nada importante; por tanto, cada uno debe tener a su lado un copiloto, a quien contará un día de su pasado (de la semana pasada o de veinte años atrás) en que le haya ocurrido, o verdaderamente importante, algo que lo haya marcado de manera profunda y cuyo simple recuerdo, aún hoy, provoque en él una emoción. Cada participante debe tener un copiloto, porque las experiencias no son las mismas; el copiloto debe ayudar a que la persona enlace la memoria de las sensaciones preguntando, proponiendo varias cuestiones relacionadas con los detalles sensoriales. El copiloto no es un voyeur; debe aprovechar el ejercicio para intentar crear en su propia imaginación el mismo

acontecimiento, con los mismos detalles, con la misma emoción, las mismas sensaciones. 3. Memoria, emoción e imaginación El mismo sistema. Con la ayuda de un copiloto, el actor intenta recordar algo que realmente ha ocurrido. Intenta despertar las emociones, sensaciones que tuvo, pero ahora el copiloto (que debe ser genuinamente un copiloto, consintiendo las mismas sensaciones y compartiendo las mismas imágenes) tiene derecho a introducir varios elementos que no existían en la versión original: personajes extras, sucesos adicionales, inventados, inesperados por el protagonista. El actor protagonista debe introducir en eso nuevos elementos de su mundo imaginario. Entonces, juntos, protagonista y copiloto participarán de la creación de una historia, parte realidad, parte ficción, pero conmovedora, impactante en su totalidad, y que debe provocar imágenes y sensaciones fuertes. Con la práctica, los elementos ficticios introducidos por el copiloto pueden llegar a ser cada vez más distantes de la realidad, surrealistas incluso. Sin embargo, las personas deben partir de lo probable y posible, hasta llegar a lo improbable e imposible, pero aún capaz de generar emociones y despertar sensaciones.

112. Recordando una opresión actual: El mismo ejercicio. Ahora el copiloto debe solamente sugerir posibles acciones capaces de, eventualmente, ayudar a romper con la opresión que se está contando. Es el protagonista que, en su imaginación, aun bajo las indicaciones del copiloto, debe romper con esa opresión. Este ejercicio se convirtió, más tarde, en la serie de Arco iris del deseo, en la Técnica de la imagen y contraimagen.

113. Ensayo de la imaginación en escena: Todo lo que ha surgido en un episodio imaginado debe representarse inmediatamente en escena. Los otros actores ayudan al protagonista, y el copiloto actúa como director; el protagonista intenta realizar físicamente todo lo que pasa por su imaginación. Se intentan usar las mismas palabras y los mismos objetos que el protagonista ha imaginado. Se intenta mostrar el sueño, así como las imágenes referidas en los ejercicios anteriores.

114. El gesto ritual.

El modelo

El director pide a alguien que vaya al centro y realice, en silencio, una acción detallada que pertenezca a una actividad más o menos cotidiana; cuando alguien reconoce esa actividad, dice «¡Alto!» y la escena se inmoviliza en un gesto ritual. El gesto ritual es el momento culminante de una acción que pertenezca a una estructura social ritualizada. El resto del grupo observa el gesto. La primera persona que descubre a qué ritual se refiere el gesto va hasta el centro a completar ese gesto con otro, igualmente ritualizado. Una segunda persona, una tercera y todos los que hayan llegado a descubrir el significado de la acción y del gesto inicial irán hasta el centro y, juntos, formarán una gran imagen estática del ritual sugerido por el primer gesto que ha quedado suspendido.

115. Disociación: pensamiento, diálogo, acción: Alguien forma una imagen de su opresión. Esa imagen puede ser realista, simbólica, surrealista, no importa: lo importante es que, para su autor, la imagen hable, que él se sensibilice con ella, que se emocione. El escultor-protagonista puede utilizar los cuerpos de otros participantes, cuantos quiera. Puede

igualmente utilizar objetos, sillas, mesas, un pañuelo, un trapo, lápiz, papel, en fin, todo lo que tenga al alcance de la mano.

Dinamización Durante cinco minutos, lo que es bastante tiempo, todas las personas que están en la imagen deben repetir en voz baja, sin parar, su monólogo interior. Todo lo que les venga a la cabeza, como personajes y no como individuos: es decir, todo lo que ese cuerpo, en esa posición, podría pensar, lo piensa en voz alta. ¡El cuerpo piensa! Puede haber contradicción entre el individuo que interpreta la imagen y la imagen que interpreta: ¡el actor puede no estar de acuerdo con el personaje! Aun así, es necesario que piense en voz alta lo que esa imagen piensa. Por ejemplo: si soy modelado por el escultor como una imagen de alguien que intenta estrangular a otra persona, debo expresar todos los pensamientos de una persona que intenta estrangular a otra, aun cuando yo, personalmente, sea incapaz de hacerlo. Primera regla: durante esos minutos iniciales, los actores no deben parar de pensar un momento. Segunda regla: está prohibido moverse. Ningún movimiento, por menor que sea. Todos deben quedarse congelados en sus posiciones: como estatuas. Cada participante debe intentar no escuchar lo que dicen los demás y prestar atención exclusivamente a su propio flujo de pensamientos, profundizando así el monólogo interior de su personaje, arraigándolo dentro de su propia persona, haciendo salir de dentro de sí todos los pensamientos que puedan pertenecer a ese personaje corporeizado en la imagen. En el segundo momento, las imágenes, siempre inmóviles, deben dialogar entre sí, durante algunos minutos. El monólogo interior da lugar al diálogo. Las raíces interiores dan lugar a la estructura social. Puede haber una discrepancia entre lo que cada uno dice y la posición física que ocupa en el espacio mientras habla. Puede haber también una discrepancia entre el monólogo y el diálogo, lo que se estaba pensando y lo que se llega efectivamente a decir. En el tercer momento, sin decir nada, sin ninguna palabra, los actores traducen en acción todo lo que habían pensado (¡el monólogo que, en cierta forma, representaba su deseo oculto!) y todo lo que se habían dicho (el diálogo, que representaba lo posible, más acá del deseo). Los movimientos deben hacerse muy despacio, en cámara lenta, para permitir que cada uno de los actores se relacione con los demás en todo instante, reflexionar, cambiar de opinión, vacilar, dudar, elegir entre las varias alternativas posibles. Muy despacio.

116. La imagen analítica: el espejo múltiple de la mirada de los otros El punto de partida es una escena improvisada. Alguien ensaya, con los compañeros que haya elegido, una escena de su opresión (real y presente, que aún existe, algo que aún lo moleste, algo que puede modificarse, transformarse, pero que aún no lo ha sido, por imposibilidad: es necesario conocer mejor la situación opresiva para poder cambiarla). Los actores de la escena se colocan frente al grupo e inician la improvisación. Los demás actores, sentados, relajados, deben hacer pequeños movimientos con sus cuerpos para dejarse impregnar tanto por la imagen del protagonista como por la del antagonista o cualquier otra imagen (si las hubiese: esta técnica, sin embargo, funciona mejor con sólo dos participantes). Terminada la improvisación, algunos espect-actores muestran con sus propios cuerpos imágenes de cómo han visto y sentido al personaje o cómo se han mimetizado con él, con el antagonista u otro personaje. Esas imágenes no tienen por qué ser realistas y pueden ser metafóricas, alegóricas, subjetivas: son imágenes de lo que efectivamente han sentido y de cómo se han sentido. Ese conjunto de imágenes es la Imagen Analítica: cada participante (observador activo, espect-actor en vez de espectador) que esté viendo la escena inicial

debe dejarse estimular sólo por un pequeño detalle del comportamiento de los que están improvisando que, por azar, haya escapado a los ojos de todos los demás. Ese detalle será magnificado, aumentado, engrandecido, transformándose en la totalidad de la imagen que crea y ofrece. Los otros detalles, el resto de los elementos de todo el comportamiento se abandonan: ¡la parte se convierte en totalidad! Cada imagen individual será una imagen analítica porque será el resultado, en cada ocasión, del análisis de un solo elemento que estaba en el actor mezclado con otros, disuelto o disimulado. La imagen analítica revela ese elemento, lo pone en evidencia, a la luz del día. Normalmente, el protagonista llega incluso a sorprenderse, reconociendo esa imagen escondida que, de repente, se le ha revelado. Es importante también eliminar todo aquello que no sea relevante a sus ojos. El grupo debe hacer muchas imágenes analíticas, descomponer la imagen original mostrada por el protagonista. Con todas esas imágenes en escena, tendremos un modelo; habremos descompuesto, analizado la escena inicial. Debemos guardar tantas imágenes del protagonista como del antagonista. **Dinamización** (varias posibilidades) primera: todas las imágenes juntas. El protagonista tendrá la posibilidad de verse en un espejo múltiple tal como es visto por el grupo. **Segunda:** el protagonista original ocupa el lugar de una de las imágenes del antagonista y elige para improvisar una imagen contraria a la del protagonista (que había sido él), pudiendo repetir varias veces, cambiando la imagen del antagonista, para experimentar la lucha contra una imagen del protagonista, es decir, de sí mismo. Los participantes interpretan la imagen, interpretan personajes, y no los individuos que son en realidad. Tercera: lo inverso. El actor original ocupa el lugar de una imagen de sí mismo (protagonista) e interpreta, dialoga, ya contra una sola imagen de antagonista, ya contra todas las imágenes de antagonistas al mismo tiempo; en este último caso, todas las imágenes de los antagonistas son sólo un análisis de un único personaje; entonces, cada actor que interpreta una imagen de antagonista debe comportarse como si formase parte de una totalidad con los demás, es decir, existe un solo antagonista en escena, en la cual coexisten todas las imágenes de antagonista. Es preciso considerar que lo que cada uno dice es responsabilidad de todos los demás que interpretan al mismo personaje. Cuarta: todas las imágenes del protagonista y del antagonista dialogan, discuten, todas al mismo tiempo. Quinta: el polo afectivo. Esa dinamización es muy delicada. Después de haber formado todas las imágenes posibles, cada imagen debe buscar «su complemento», un negativo emocional para su positivo, o viceversa. La expresión «su complemento» es voluntariamente ambigua. ¿Qué es «su complemento»? Cada actor (en cada imagen) debe intentar sentir lo que será su complemento, y obviamente no será lo mismo para todos; intervendrá un elemento fuertemente subjetivo: «¡Siento así porque sí!». Puede ocurrir que dos imágenes antagonistas (por ejemplo) elijan como complemento la misma imagen protagonista. En este caso, el actor que interpreta la imagen-protagonista debe elegir entre las dos. Aquel que no sea elegido, buscará otro complemento. Una vez que las parejas estén formadas, cada una de ellas vuelve e interpreta la escena original tal como cada uno la recuerda, guardando la misma imagen durante todo el tiempo: la imagen no puede cambiar, porque funciona como un filtro de significado, presta su sentido a la totalidad de la improvisación. La imagen puede moverse en la escena, pero sin modificar su esencia natural: si se trata de un hombre sentado, es importante que se quede sentado todo el tiempo, aunque se mueva en su silla. Si la imagen es una mujer escondida bajo la mesa, debe recordar siempre que está escondida, aunque pueda moverse en donde está. El texto que cada actor debe decir es aquel del que se acuerdan y tal como lo recuerdan. Incluso los errores, las incomprensiones, contribuirán a un mejor entendimiento de la escena original tal como fue.

- 117. *Los tres deseos:*** El modelo: el protagonista muestra una imagen de opresión tal como existe en su vida. Dinamización 1a dinamización: el protagonista tiene derecho a tres deseos (y después a todos cuantos quiera...). Puede modificar la imagen tres veces, según la intensidad de sus deseos. Cada actor que está en la imagen que el protagonista va a modificar debe ofrecer una resistencia a los límites de la fuerza y la capacidad del protagonista, sin excederlos (véase el ejercicio «Empujarse»). Una resistencia que el protagonista podrá superar, pero no muy fácilmente; debe utilizar toda su fuerza; haciéndolo, desarrollará otras fuerzas. 2a dinamización: el grupo analiza lo que el protagonista hizo primero, después, más adelante, etc; se sugieren alternativas. 3-dinamización: se intenta vivificar la escena (con los actores interpretando a sus personajes y no a sí mismos) con diálogos y acciones físicas.

118. Las técnicas de imagen que aún están en marcha:
La imagen de lo no dicho

Imagen de los secretos del boxeo o de los ángeles de la guarda. La misma escena improvisada varias veces; a cada round, los ángeles de la guarda de uno y de otro dan sugerencias de cómo deben comportarse sus pupilos. Funcionó especialmente bien cuando, en una escena de hombre frente a mujer, las mujeres eran los ángeles de la guarda de la mujer, y los hombres los del hombre. Después de cinco rounds, los dos grupos se reunían y no sólo presentaban una nueva estrategia de combate, sino también a un nuevo combatiente elegido entre los miembros de cada grupo. ***La imagen de la elección:*** un punto crucial, mientras los primeros protagonistas siguen su improvisación de acuerdo con la elección que han hecho, otros actores retoman la escena a partir de esa elección, hacen la elección opuesta y siguen improvisando por esa nueva posible senda.

119. Técnicas generales de ensayo

Animales o vegetales en circunstancias emotivas Una palmera en la playa durante un día de verano; cambia el tiempo, se acerca una tormenta, un huracán: la alegría del verano deja paso a su temor a ser destruida y arrastrada por las olas del mar (los demás actores hacen de viento). Un conejito juega con sus hermanos, llega el zorro; el conejo se esconde, hasta que el zorro se marcha. Un pez nada muy contento, hasta que muerde el anzuelo. En todos estos ejercicios de animales, los sonidos pueden ser muy expresivos, es decir, el ser humano dispone de palabras y conceptos para expresar sus emociones, mientras que los animales disponen sólo de sonidos y no de un lenguaje abstracto; esto hace que la expresión humana sea pobre en términos sensoriales, aunque sea infinitamente más rica en términos conceptuales. Sin perder su capacidad conceptual de expresión, el actor debe dar largas a sus inmensas posibilidades sensoriales de expresarse. Es evidente que ningún actor podrá jamás interpretar un personaje que no tenga dentro de sí; así pues, es imposible interpretar animales y vegetales. Con ese pretexto, sin embargo, interpreta las sensaciones, emociones y reflexiones que esos vegetales y animales le provocan

- 120.** Ritual en el que todos se convierten en animales. Los actores realizan un ritual cualquiera, por más convencional que sea: inauguración de una sucursal bancaria, discurso de asunción del alcalde, aniversario de bodas del aniversario de bodas de los padres, etc.

Improvisan mímica y texto. Durante el ritual cada actor se transforma en un animal, y el ritual prosigue de la misma manera.

- 121. Ensayo para sordos:** Éste es el ensayo de la subonda por excelencia. El actor tiene que respetar toda la marcación y el ritmo de la escena que va a ser ensayada, y pensar intensamente en todas las palabras de su texto, intentando transmitir las con su contenido a través de la subonda (transmisión no verbal, a veces inconsciente). Es indispensable una concentración extrema e intensa.
- 122. «Comentario» y «¡Para y piensa!»:** El pensamiento es un flujo continuo: no podemos dejar de pensar, del mismo modo que no podemos dejar de respirar ni puede nuestro corazón dejar de latir. La comunicación entre actor y espectador (como entre otras dos personas cualesquiera que dialoguen) se establece en dos niveles: onda y subonda, consciente e inconsciente. Es decir, el ser humano es capaz de emitir y recibir mucha más información que la que registra conscientemente. Cuando dos personas se aman, se comunican su amor incluso antes de pronunciarlo; antes de pedir un aumento de sueldo, el obrero ya sabe si el jefe va a concedérselo o no: lo percibe a través de la subonda. De igual modo, el actor se comunica en el plano del consciente mediante las palabras que pronuncia, su voz y los gestos que hace, los movimientos, etc. Pero también comunica a través de la subonda, por los pensamientos que emite. Cuando lo que el actor piensa está en desacuerdo con lo que dice y hace (cuando hay desacuerdo entre onda y subonda), se produce en el receptor-espectador la misma interferencia que se produce en la radio: el espectador recibe una información junto con otra contradictoria y no puede registrar las dos. Si el actor, mientras representa, piensa en cosas que no tienen nada que ver con su actuación, tal pensamiento será transmitido al espectador, del mismo modo que su voz. El ensayo de «Comentario» consiste en hacer que todos los actores que no están hablando digan, en voz baja, sus pensamientos, mientras que quien en ese momento tiene la palabra dice el texto en voz más alta. Así, todos los actores hablarán durante todo el tiempo, explicando sus pensamientos y dando mayor dinámica a su actuación (porque el pensamiento estará en movimiento, en relación directa con lo que ocurre en el escenario, evitándose de este modo las lagunas de emoción estáticas que hacen que el actor caiga en una tristeza inmóvil o alegría o lo que fuere, pero sin el constante fluir de la idea). Y eso sirve para estructurar la escena en función de la acción principal, porque los pensamientos deben referirse a esa acción principal que se desarrolla. Este ejercicio sirve 100 además para que el actor prepare el subtexto. **Variante («¡Para y piensa!»):** El director dirá de vez en cuando, siempre que sospeche que hay gran riqueza de pensamientos en momentos particulares de la acción: «¡Para y piensa!». A partir de ese momento, todos los actores se inmobilizarán y comenzarán a decir en voz alta todos sus pensamientos. Luego el director dirá «Continúa», y la acción más realista se retomará hasta un nuevo «¡Para y piensa!».
- 123. Interrogatorio:** Un actor se sienta en el centro. Sin salir de su personaje, es interrogado por el grupo sobre lo que piensa de los demás personajes, sobre los acontecimientos de la obra, su vida, su ideología, sus gustos y disgustos, o cualquier otra cosa, por más absurda que sea. Los actores deben interrogar a quien está en el centro desde la perspectiva de sus personajes. El ejercicio es conducido como una batalla, enérgicamente. **Variante (de Hannover)** El ejercicio es el mismo, pero esta vez durante la representación de una escena, que se interrumpe de vez en cuando para las preguntas. En cualquier momento, un actor

puede ser interrogado en plena acción: la escena se inmoviliza, el actor responde a las preguntas de los demás actores y la escena se reanuda inmediatamente en el punto exacto en que quedó suspendida. ¡Es preciso crear un clima de duelo en el cual los actores deben siempre defender a sus personajes apasionadamente, en cualquier circunstancia! ¡El teatro es pasión! Variante (Non-Stop) Lo mismo, sólo que la escena no se inmoviliza para las preguntas. El actor tiene que responder de la mejor manera posible mientras continúa interpretando, manteniendo la acción dramática.

124. La ceremonia: Los actores improvisan la escena como si cada movimiento de sus cuerpos y cada palabra que dicen formasen parte de una ceremonia religiosa, como si estuviesen ante miles de espectadores concentrados en el significado de sus gestos y palabras. Doy un ejemplo: el día en que el papa Juan Pablo II ofició una misa al aire libre en el Aterro de Flamenco, dio la coincidencia de que yo estaba en mi casa, sentado a la mesa y, para mayor coincidencia, tomando un vaso de vino y comiendo un panecillo, frente a un gato dormido y al televisor. En la pantalla, frente a dos millones de fieles, el Papa hacía lo mismo: comía un pan y bebía un vaso de vino. Pero el significado de lo que hacía, su simbología y su valor religioso eran inmensamente diferentes del significado de los mismos gestos que yo hacía. En consecuencia, los gestos eran extremos opuestos, siendo los mismos: comíamos y bebíamos. El actor improvisa como si estuviese oficiando una misa al aire libre o bautizando el Titania.

125. Para la teatralización del espectáculo: Antes y después. Se trata de simples ensayos de improvisación sobre lo que habría pasado con cada personaje antes de su entrada en escena y lo que podría ocurrir después de su salida. El actor gana, así, impulso para entrar en escena (ha tenido un tiempo de calentamiento) , además de continuidad después de salir. Este ejercicio evita que el actor comience a vivir su personaje sólo cuando entra en escena, pues el personaje ya debe estar vivo mucho antes de eso.

126. Velocidad, o «dos toques». En el ejercicio de velocidad, llamado «dos toques», el actor debe, en el más breve espacio de tiempo y con la mayor energía emocional y claridad de ideas posibles, hacer que la acción se desarrolle con gran rapidez.

Ejercicios Multiplicidad Literatura.

Ejercicios de creación textual

127. Calentamiento ideológico: Lectura de periódicos. Lectura y discusión de los acontecimientos políticos y sociales más importantes de la víspera y explicación de su significado por parte de quien esté más informado del asunto. Desmitificación de la información, de las noticias publicadas y de las que no aparecen en los periódicos

128. Evocación de un hecho histórico Cuando sea posible, evocar un hecho histórico que tenga algún paralelismo con la situación nacional actual, revelando las características comunes y las diferencias.

129. La Piedra en el estanque : Rodari parte de la idea de que: "una palabra lanzada al azar en la mente produce ondas superficiales y profundas", provocaría asociaciones, recuerdos,

fantasías... Se trata, por lo tanto, de proponer una palabra y trabajar con los contenidos que les sugieran. Por ejemplo, se elige la palabra "roca", que podría trabajarse así: Ver las asociaciones mentales que les sugiere. Narrar alguna historia o sensaciones que les produzca afinidad de sonidos con otras palabras que empiezan por "ro": rodilla, ropero...; que acaban en "oca": toca, carioca, oca, loca. Afinidades semánticas: *piedra, mármol, ladrillo, peña, adoquinas, lápiz.*

Trabajar con acrósticos:

R Raptan -----Reposan

O orangutanes---olvidadas

C cinco----- cincuenta

A argentinos----arpas

Contar diferentes usos que pueda tener una roca.

Una vez trabajadas estas posibilidades, pueden surgir buenos textos, ya que su imaginación ha sido estimulada

130. Explotación de las posibilidades de una frase o verbo: Se trata de hacer un entrenamiento de la imaginación para salir de los cauces normales de significado. Se dice un verso y luego se repite dejándonos llevar, silabeando sin respeto, errando lo más posible.

131. Construcción de adivinanzas. ¿La construcción de una *adivinanza* es un ejercicio de lógica o de imaginación? Pongamos el ejemplo de adivinanza: "*Baja riendo y sube llorando*" (*el cubo*). Deduiremos las **reglas de construcción de una adivinanza**. **Primer paso** - Extrañamiento de objeto, aislándolo de su significado y contexto habituales: Es un objeto que sube y baja. **Segundo paso** - Asociación y comparación que se ejerce no con la totalidad del objeto, sino con una de sus características. La sonora, el cubo chirría. **Tercer paso** - Metáfora: En este caso será el verbo llorar. A partir de esta metáfora surge por oposición reír. Otro ejemplo: "*Sobre un campo blanco, blanco, negra senda va dejando*" (*la pluma*) **Primer paso** - Extrañamiento: Definimos el objeto como si lo viéramos por primera vez, es un bastoncito, un palito. **Segundo paso** - Asociación y comparación: Superficie limpia y clara como papel, que se puede definir como campo de nieve, **Tercer paso** - Metáfora final. Deja un camino o senda negra. El final se le puede dar una forma más literaria: "*Sobre un campo blanco, blanco, negra senda va dejando*". Otro ejemplo: "*Dos hermanitos gemelos, que cuando brillan, iluminan la cara de las niñas*" (*pendientes*).

132. Juego con los cuentos

Cuentos del revés: Se trata de trastocar el tema del cuento de forma premeditada:

Caperucita Roja es mala y el lobo bueno...

Pulgarcito quiere escaparse de casa con sus hermanos, abandonando a los pobres padres; que tienen la astucia de hacerle un agujero en el bolsillo antes de llenárselo de arroz que después se esparce por el camino durante la fuga. Como en la historia verdadera, pero vista a través del espejo donde la izquierda se convierte en derecha. Con este trastocamiento podemos conseguir el punto de partida de una narración libre que se desarrolle autónomamente en otras direcciones.

133. Ensalada de cuentos. Se mezclan elementos de distintos cuentos, Ejemplos: Caperucita se encuentra con Pulgarcito. El Gato con Botas ayuda con su peculiar manera a Hansel y Gretel. Unos niños que van por el campo se encuentran casas diferentes: la de los tres cerditos, la casita de chocolate, la de los tres ositos del cuento de Ricitos de oro, la de la abuela de Caperucita, la de los enanitos, el castillo de la Bella Durmiente.

134. Funciones de Propp Según Vladimir Propp existen en los cuentos unas funciones que se repiten en todos siguiendo un mismo orden, si bien pueden faltar algunas . A nosotros nos interesan porque podemos usarlas para construir historias. Rodarí propone reducir su número y escoger las que nos convengan. El las redujo a: Prohibición - Infracción - Mutilación o carencia - Partida del héroe - Misión -Encuentro con el donador - Poderes mágicos - Aparece el antagonista - Poderes diabólicos del antagonista - Duelo - Victoria - Regreso - Llegada a casa - El falso héroe -Reconocimiento del héroe - El falso héroe desenmascarado - Castigo del antagonista – Boda.

135. Fabulas en clave obligatoria: Se trata de variar los cuentos dándoles una modulación diferente. Ejemplo: El flautista de Hamelín, ambientada en el Valladolid actual, pero estará invadido, no por ratas, sino por coches. Cenicienta en clave interplanetaria. En estas historias, se cambiarán las categorías de tiempo y espacio.

136. Aprovechar los comics: Teniendo el carácter y las características de los personajes de los cómics conocidos, pueden pasar a inventar historias con ellos. Ejemplo: Motadelo y Filemón, Zipi y Zape, Tintin, Asterix y Obélix..

137. La resta fantástica: Se trata de trabajar con la hipótesis de desaparición de objetos. El azúcar desaparece y el mundo se vuelve amargo por culpa del Mago Amargo. Desaparece el papel, el sol, los objetos cotidianos, la mesa, las casas...También se puede "cosificar" personas. Ejemplo: El tío Roberto trabaja en un guardarropa de un restaurante de perchero. El señor Rigoberto trabaja de mesa de despacho. La risa inicialmente cruel deja lugar, poco a poco, a una sensación de inquietud. La situación es cómica, pero comprenden que es también injusta.

138. Trabajo con la creatividad Uso arbitrario de objetos, asignándoles un papel diferente al habitual, Ejemplo; Un señor tenía una nariz-bombilla que se encendía y apagaba. Servía de lámpara para el comedor. A cada estornudo, la bombilla estallaba y había que cambiarla. El señor Cuchara era alto y delgado, con una cabeza muy grande, tan pesada que no conseguía mantenerse en pie. Encontraba más cómodo andar de cabeza, por lo tanto veía a todo el mundo al revés y tenía curiosas ideas sobre las cosas.

139. La china en el estanque: ventana

--	--	--	--	--	--

Empezar con la misma sílaba	Empezar por la misma letra	Rimar	Tener igual número de sílabas	En acróstico	Evocación
ventosa	Verano	campana	zapato	v e n t a n a	abierto aire escapar

140. El tarjetario (I)

- Tipos de tarjetas:
- Seres animados
- Seres inanimados
- Tarjetas espacio-temporales
- Texturas
- El tarjetario (II)
- Actividades:
- Extracción al azar
- Camino de los cuentos
- Círculo
- Creación colectiva
- Rayuela
- Dados creativos

141. Construcción de libros :

- Libro viajero
- Libro de los por qué
- Libro de las instrucciones
- Libro de los sueños
- Libro de las pesadillas
- Libro de los recuerdos
- Libro de los deseos
- Libro de adivinanzas, canciones, refranes, etc.

142. Tabla de Greimas

Al principio reina la felicidad...pero ocurre algo malo (oración adversativa). Uno de los personajes parte para buscar la solución. Inicia la búsqueda en soledad. Se encuentra con alguien que tiene lo que busca y lucha para conseguirlo. Consigue, al fin, lo que buscaba. Vuelve a casa y repone la felicidad perdida.

143. Leer un texto a coro y en secuencia.

144. Improvisación: Se seleccionan fragmentos de distintas noticias: espectáculos, crónica roja, comentario político internacional, etc. y los estudiantes deban comunicar y representar el escrito de acuerdo al tema y el tenor de cada texto.

Ejercicios multiplicidad dirección

145. Escena-obcena: Imaginar o seleccionar una escena A destinada a la mirada (un discurso, un concierto, una reunión, etc.) Imaginar una situación que puede haber pasado antes, después o durante, que no vimos y que nos proporciona información valiosa sobre la escena.

146. La escena subjetiva: hacer la escena desde la perspectiva espacial y perceptiva de cada personaje de cada personaje.

147. Completar la imagen: Dos actores se saludan, estrechándose las manos. Se inmoviliza la imagen. Se pide al grupo que diga cuáles son los posibles significados que la imagen puede tener: ¿es una reunión de negocios, dos amantes despidiéndose para siempre, dos traficantes de drogas negociando, etc.? Se exploran varias posibilidades. Las imágenes son polisémicas, y sus significados dependen no sólo de sí mismas sino también de los observadores. Uno de los actores de la pareja sale, y el director pregunta a los espectadores sobre los posibles significados de la imagen que queda, ahora solitaria. El director invita al actor que lo desee a entrar en la imagen en otra posición -el primero continúa inmóvil, dándole otro significado. Después, sale el primer actor y un cuarto entra en la imagen, siempre saliendo uno, quedándose el otro, entrando el siguiente. Después de esta demostración, todos se juntan en parejas y comienzan con la imagen de un apretón de manos. Un actor se retira de la imagen, dejando al otro con la mano tendida. Ahora, en vez de decir qué piensa que significa esta nueva imagen, el que se ha ido vuelve y completa la imagen, mostrando lo que ve como un posible significado suyo; se coloca en una posición diferente, en una relación diferente con el actor que está con la mano tendida, cambiando el significado de la imagen. Entonces el segundo participante sale de esta nueva imagen, observa y después vuelve a entrar en la imagen y la completa, cambiando el significado otra vez. Y así sucesivamente, uno tras otro, estableciendo un diálogo de imágenes. Como en los ejercicios de modelado, los actores deben pensar con sus cuerpos. No importa si la manera que el actor ha elegido para completar la imagen no tiene un significado literal: lo importante es dejar que el juego transcurra y las ideas fluyan. El director puede añadir uno o más objetos al juego -una silla, por ejemplo, o dos-, y los actores pueden moverlos, siempre que, al hacerlo, no se desplace la imagen del compañero. Variante (de tres) Dos actores se dan la mano, y un tercero, al verlos, decide en qué parte de la imagen entrar. Así, sucesivamente, cada uno de los tres sale, observa lo que queda de la imagen -otra imagen con otro significado- y vuelve a entrar, completando la ronda. Variante (Hamlet)a) Cada actor decide quién es e intenta descubrir quién es el otro, b) uno de los dos es el protagonista, y el otro es, cada vez, un personaje diferente: en este caso, el mismo protagonista esculpe los dos cuerpos.

- 148. *Rashomon*:** En la famosa película de Akira Kurosawa, la misma historia de una violación era contada según puntos de vista muy diferentes: el de la mujer víctima, el del violador, el del marido reducido a la impotencia, el de un policía. La historia era la misma, pero los actores, interpretando la subjetividad de cada narrador, daban versiones extraordinariamente diferentes a sus personajes en cada relectura de la misma historia. En este ensayo, llamado *Rashomon*, usando los cuerpos de los otros actores y los objetos de la escena, cada personaje construye una imagen que muestre su visión subjetiva y única de la escena. A cada nueva imagen de cada actor, el elenco vuelve a ensayar la escena, pero interpretando a sus personajes según las imágenes en las que fueron esculpidos: si en una escena un personaje está escondido debajo de la mesa y en la escena siguiente sobre ella, heroico, deberá mostrar la cobardía de una versión y el heroísmo de la otra, pero siempre diciendo el mismo texto y manteniendo la misma Dirección interpretación.- creación visual.
- 149. La ampliación del plano:** la totalidad de una escena se convierte en un detalle de la escena posterior, la ampliación del plano supone la ampliación de la lectura de los signos. Ej:Film-Tract.nº196 : Rouge. Godard (1968)
- 150. Cambio de la perspectiva desde la horizontal a la vertical:** pasando de un primer plano horizontal que realza el detalle a uno vertical enfocado en la profundidad. (The black rider (Waits/Barrrough/Wilson)
- 151. El color como signo escénico:** desde escenas donde una tonalidad inunda el espacio total como representación por ejemplo de estados emocionales a otras donde un detalle en este color se constituye como una reminiscencia de lo anterior que se instala en la memoria del espectador. (El cocinero el ladrón su mujer y su amante Greenaway)
- 152. Relación escena-obcena:** Investigar las relaciones que se establecen entre espacios destinados a la mirada y los que no.
- 153. Utilización de citas visuales:** provenientes de la plástica donde se articulan relaciones semánticas entre lo que sucede en escena y lo citado.
- 154. Plano subjetivo:** la investigación sobre como establecer encuadres donde se mire la escena desde la perspectiva particular de un personaje.
- 155. Relación figura-fondo:** Pasar de una escena, con un determinado cuadro que opera como figura al intercambio en la siguiente del fondo por figura y la figura por fondo.

Ejercicios multiplicidad música

- 156. Vocalización**
- 157. Solfeo Rítmico**
- 158. Trabajo coral**

159. Improvisaciones sonoras guiadas

160. La orquesta y su director Cada actor, o cada grupo de actores con voces semejantes, emiten un sonido rítmico o melódico. El director los escucha. Ellos deben reproducir siempre el mismo sonido, repetidamente, cada vez que el director lo indique con un gesto o la batuta, para marcar el ritmo, el volumen, la interpretación. Cuando no se le requiere, el actor se queda callado, quieto. De esta forma, el director podrá construir su música, utilizando para ello los diferentes sonidos, ritmos y melodías. Cada uno debe ejercer por turno como director y, con el mismo material sonoro, organizar su propia música. (Conceptos relevantes: **Técnica y creación musical. Composición, ritmo, melodía. Contenido: Timbre**)

161. Experimentación de sonido con palabras.

162. Parámetros musicales: Trabajar la conciencia, la improvisación a partir de la división de estos conceptos (altura, timbre, duración, intensidad, transiente) para comprenderlos de manera más clara, por ejemplo manejamos sola la altura musicoterapia. Por ejemplo elegir una palabra como “Casa” y trabajarla separadamente a partir de estos cuatro parámetros: “Me gustas cuando callas” en el parámetro altura generación de obra musical.

EJERCICIOS TERCER PRINCIPIO: RUPTURA ASIGNIFICANTE

Ejercicios Ruptura asignificante diseño

163. Cadáver exquisito: Técnica y creación visual. Un papel doblado muchas veces en pequeños pliegues: cada actor debe hacer un dibujo utilizando los pequeños trazos que asoman en el papel sin ver el dibujo que ha hecho el participante anterior.

164. El ahumado o fumage: (en francés), es una técnica en donde las impresiones son hechas por humo, una vela o una lámpara de queroseno sobre el papel o lienzo.

165. Dibujo y pintura automática.

166. El bulletismo consiste en disparar balas llenas de lithotusche sobre un pergamino colocado sobre piedra

167. La caída de un líquido en una superficie vertical es, como su nombre lo indica, una técnica, inventada por los surrealistas de Rumania y, según ellos, una de las técnicas surautomáticas y una forma de escritura indescifrable, de crear imágenes arrastrando o permitiendo la caída de algún líquido en una superficie vertical.

168. Un 'coulage (en español: Despilfarro o derroche), es un tipo de automatismo o escultura involuntaria hecho puramente de material líquido o fundido (como metal, cera o chocolate) en agua fría. A medida que el material se enfría la obra toma una forma aleatoria sujeta a las características del material empleado, lo que en ocasiones suele terminar en discos o esferas. Esta técnica se suele utilizar en el proceso de clarividencia conocido como ceromancia.

- 169. escultura involuntaria** aquellas manipulaciones inconscientes de algo, como una piedra, desenrollar un ticket, doblar un clip, etc.
- 170. La grafomanía entópica** es una técnica automática surrealista de dibujo en donde se hacen puntos en las zonas de impurezas de un papel en blanco y luego se hacen líneas o curvas entre los puntos. Ithell Colquhoun calificó los resultados de esta técnica como "los más austeros de la geometría abstracta".
- 171. El heatage** (del inglés: Heat Age; lit.: Edad caliente) fue una técnica desarrollada y empleada por David Hare en donde un negativo expuesto, pero suelta es calentada desde abajo, causando una emulsión distorsionando la imagen de manera aleatoria.
- 172. Un parsemage** (del francés: parse mage; en español: hecho por un mago) es una técnica surrealista y automática en las artes visuales creada por Ithell Colquhoun en la cual polvo de carbón vegetal o creta coloreada es dispersada en la superficie del agua y luego pasar un papel grueso o cartulina sobre la superficie del agua.
- 173. El método paranoico-crítico** es una propuesta elaborada por el pintor surrealista Salvador Dalí. El aspecto que Dalí encontraba interesante en la paranoia era la habilidad que transmite ésta al cerebro para percibir enlaces entre objetos que racional o aparentemente no se hallan conectados "Me pareció uno de los descubrimientos capitales de mi vida y se apoderó de mi un verdadero vicio de auto interpretación, no solo de los sueños, sino de todo lo que me sucedía, por más casual que pareciese a primera vista". "materializar las imágenes de la irracionalidad concreta", es decir, detalles de la observación realidad más otros originados por los sueños. El resultado de este análisis es un conjunto de imágenes delirantes, a veces desagradables, enigmáticas o escatológicas. De estas imágenes y paisajes solo él parece tener la llave y lo que nosotros podemos conocer es gracias a algunos de sus escritos.

Ejercicios ruptura asinificante literatura.

- 174. Brainstorming** (tormenta de idea) Un tema desde todos los ángulos posibles.
- 175. Asociaciones forzadas**: Se establece un tema y se buscan ideas relacionadas con el mismo. Segundo se toma cualquier palabra al azar y se buscan nuevas asociaciones.
- 176. Métodos Oníricos**: a. Sleep Writing: Se trata de una técnica para crear mientras se duerme, intentando aprovechar el poder creador del sueño. Dejar a mano papel y lápiz antes del sueño ayuda a la hora de anotar las imágenes que nos van viniendo justo antes de dormir y después. Esas imágenes serán puestas en común con el grupo para su análisis y posibilitar el encuentro de una solución al problema. b. RDE: acceder a la creatividad mediante el psicoanálisis.
- 177. Cadáver exquisito**: Un grupo de jugadores escribe por turno en una hoja de papel y la pasaba a otro. Cada participante solo puede ver el final que escribió el participante anterior.

178. Automatismo (INCONCIENTE) Escritura automática en cualquier formato.
179. El dream résumé o currículum del sueño es similar a un currículum vitae pero basado en logros, empleo, y cosas similares, durante el ensueño más que en la vigilia. Sin embargo, el dream résumé puede contener logros de ambos.
180. Un echo poem o poema en eco es una técnica creada por Aurélien Dauguet en 1972 para escribir poemas. La técnica debe ser ejecutada por dos personas siguiendo estas instrucciones: Dividir una hoja de papel en dos columnas./Escribir la primer estrofa en la columna izquierda./El opositor, responde a la primer estrofa escribiendo otra estrofa en la columna derecha con algo oportuno, incluso puede ser una onomatopeya./Para un poema largo, la tercer estrofa responde a la segunda en la columna izquierda y así sucesivamente./Cuando el poema esté completo el opositor de la última línea, frase u oración generalmente escribe el título.
181. El surautomatismo o surautomatism es una teoría o acto de llevar el automatismo hasta los límites más absurdos.
182. Recortar titulares de periódicos y mezclarlos para obtener noticias absurdas o divertidas. Rodari cuenta estos resultados: “La cúpula de San Pedro, herida por arma blanca, huye a Suiza con el dinero” o “Accidente grave en la N-6, entre un tango y otro, en honor a Lope de Vega”.
183. Se hace una lista de papeletas con preguntas y otra con respuestas y se unen al azar Será como jugar a los disparates. Sirve para podernos divertir y si vemos que sale un buen material hacer historias. Ejemplo: ¿Quién era? Un muerto ¿Dónde estaba? Sobre la Catedral de Burgos ¿Qué hacía? Gárgaras ¿Qué dijo? Y dijo: ¿Cuántas son tres por cuatro? ¿Qué contestó la gente? La gente cantaba el Porompompero ¿Cómo terminó? Y terminó tres a cero.
184. La técnica cut-up o de recortes es un género o técnica literaria aleatoria en la cual un texto es recortado al azar y reordenado para crear un nuevo texto.

EJERCICIOS CUARTO PRINCIPIO: CARTOGRAFÍA Y CALCOMANÍA

Ejercicios cartografía diseño.

185. La decalcomanía, es una técnica pictórica inventada por Óscar Domínguez que consiste en aplicar gouache negro sobre un papel, el cual se coloca encima de otra hoja sobre la que se ejerce una ligera presión, luego se despegan antes de que se sequen. Esta técnica fue intensamente utilizada por varios artistas, como Max Ernst.
186. Los estrechamientos o étrécissements (en francés) son vistos como un método reductivo. Fue utilizado por primera vez por Marcel Mariën en los años 1950s. Los resultados se consiguen cortando, con tijeras o algún instrumento similar, partes de imágenes y acoplándolas en una nueva

187. La cubomanía es un método para crear collages utilizando una imagen cortada en pequeños cuadrados y ordenados al azar. Esta técnica fue utilizada por el artista surrealista Rumania Gherasim Luca.
188. El collage es una técnica artística que consiste en ensamblar elementos diversos en un todo unificado. El término se aplica sobre todo a la pintura, pero por extensión se puede referir a cualquier otra manifestación artística, como la música, el cine, la literatura o el videoclip. Viene del francés coller, que significa pegar.
189. El fotomontaje es el proceso (y resultado) de hacer una ilustración compuesta de otras, se trata de una especie de collage. Esta composición puede realizarse mediante recortes de otras ilustraciones juntando un cierto número de ellas. En algunas ocasiones el compuesto de ilustraciones es fotografiado hasta que la imagen final es una simple fotografía. El fotógrafo inglés Henry Peach Robinson (1830–1901) es acreditado como el primero en realizar esta técnica del fotomontaje, lo hizo al poco de comenzar su carrera en 1857.
190. El frotamiento o frottage (en francés), es una técnica artística que consiste en frotar un lápiz sobre una hoja colocada sobre un objeto, consiguiendo una impresión de la forma y textura de ese objeto
191. Una outografía (del inglés: outagraphy) es una técnica que consiste en recortar los personajes en una fotografía. Esta técnica fue inventada por Ted Joans.
192. El raspado o grattage (en francés), es una técnica surrealista de pintura en donde se utiliza un papel, generalmente seco, para raspar el lienzo. Fue empleada por Max Ernst y Joan Miró
193. Salpicadura o eclaboussure (en francés), es un proceso en la pintura surrealista donde óleos o acuarelas se fijan y luego se vierte aguarrás sobre la pintura. Esta técnica da una apariencia espacial, fue muy utilizada por Remedios Varo.
194. El soufflage o soplado es una técnica surrealista creada por Jimmy Ernst in donde una pintura líquida es aspirada para inspirar o revelar una imagen.
195. La tripografía (del inglés: Trip to graph; lit.: Viaje a la gráfica), es una técnica automática de fotografía a través de la cual un rollo de fotos es empleado tres veces (o por el mismo fotógrafo o, al estilo del cadáver exquisito, tres fotógrafos distintos) causando que la fotografía, expuesta tres veces, no llegue a tener un único y/o definido sujeto

Ejercicios cartografía literatura

Ejercicios Transtextuales

196. hipertextualidad : “Toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto” Gennette P14 palimpsestos) la organización del texto no seguirá una estructura lineal (aristotélica) sino que contactará textos, palabras, enunciados o documentos completos (hipo texto) con otras partes de un documento o con otros documentos (hipertexto) a través de operaciones como la transformación (parodia);

Imitación (pastiche, caricatura, sátira); transposición (Amplificación; el hipo texto es resumen o cita para ampliar; Reducción, (convertir una novela en un cuento); Transmodalización, (convertir la novela en un drama); Transdiégesis, modernizar la obra a partir de: la Homodiégesis imitar al pie el argumento; Heterodiégesis, cambiar algún aspecto, el marco, la identidad de los personajes, etc.; Paráfrasis; El quijote es una paráfrasis irónica del Cid.¹⁴⁷

197. *Intertextualidad:* Las relaciones de copresencia de los textos también aparecerán explícitamente en el texto a través de **citas, alusiones....**

198. *Metatextualidad:* todo lo escrito podrá someterse a comentarios que podrán ser integrados a la dramaturgia.

199. *Paratextualidad:* El texto también podrá integrar: títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, notas al margen, notas al pie, sobrecubiertas, fajas, capítulos desechados, borradores y cualquier unidad “periférica” de su composición. (Los personajes ven los cuadros que inspiraron su creación. Dead like me).

200. *Architextualidad:* Se utilizarán distintos tipos de discurso (argumentativo, descriptivo, narrativo, expositivo); distintos modos de enunciación (impersonalizado, personalizado centrado en el emisor, personalizado centrado en el receptor); distintos géneros literarios (épico, lírico dramático, didáctico) a partir de diversos formatos (noticias, ensayos, crónicas, novelas, comics, oratorias, biografías etc.)

Ejercicios cartografía música.

201. *Ejercicios de estilo, variaciones sobre un tema:* Asociar la escena a un estilo de música en particular. Musical de la escena. Investigación de estilo. Tomar o hacer un determinado leit motiv y pasarlo por varios estilos musicales. (cumbia, hip hop, chachacha, son, rock, punk etc)

Ejercicios cartografía actuación

202. *Ejercicios de interpretación divergente* de personajes pre-existentes. (Históricos, teatrales, trabajados durante la sesión) Parodia, transformación, caricatura, condensación de varios personajes en uno, fragmentación de un personaje en varios, etc.

203. *El espejo distorsionador* El director siempre debe prevenir a los participantes antes de dar la señal para que la secuencia pase a una nueva etapa. En este caso, dada la señal, la relación entre los compañeros de una misma pareja se modifica totalmente. Si hasta aquí todos los movimientos, todas las expresiones faciales, todos los gestos se reproducían

147

CARO VALVERDE, M: *Metodología de la creación literaria juvenil. Del texto al hipertexto.* En [paghttp://www.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VIII.2.mcaro.pdf](http://www.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VIII.2.mcaro.pdf) . Fecha de consulta: (3/10/2011)

idénticamente, miméticamente, en esta etapa se produce el comentario, la respuesta. Cada uno tiene derecho a hacer lo que le parezca, y a cada nuevo estímulo el otro responde, comenta, aumenta, disminuye, ridiculiza, destruye, relativiza. Reproduce, en suma, la imagen que recibe, pero, al mismo tiempo, se contrapone a ella. La imagen (gesto, movimiento, expresión facial) y la respuesta no deben ser sucesivas, sino casi simultáneas y continuas. No se trata de hacer algo y esperar que el otro haga su parte, para responder a continuación mientras el otro espera: por el contrario, se trata, sin interrupción, de enviar y recibir mensajes visuales que se responden, que se distorsionan. Es cierto que la simultaneidad no es del todo posible, pero la espera, el reposo, deben evitarse.

204. La caricatura: Puede hacerse de dos maneras: o el propio actor ridiculiza su interpretación o lo hace un compañero. Bergson, en su libro *La risa*, dice que el ser humano sólo ríe cuando se revelan su propio automatismo y su propia rigidez. Cuando se hace la caricatura de alguien, lo que provoca la risa es lo que hay de sorprendente en el comportamiento automatizado del caricaturizado. Si el actor llegase a ver, a través de la caricatura, lo que está automatizado en su propia interpretación, podrá alterar y revitalizar más fácilmente su trabajo.

205. Intercambio de personajes: Para un mejor conocimiento de todos los personajes, se hace un ensayo intercambiando los actores y sus personajes (especialmente dentro de una misma relación: marido-mujer, padre-hijo, patrón-obrero, etc). Los actores no tienen que memorizar el texto de los otros, sólo tienen que dar la idea general, el contenido del papel: el marido hace de mujer y viceversa.